„Arhetipologia defineşte forma ca existenţă izvorâtă din apele primordiale. Este o concepţie cosmogonică din care se alimentează sistemele mitologice de mare tradiţie. Formele *vin, devin* şi *se reîntorc,* dând sens unei scheme fenomenologice unice: viaţă-moarte. «Tot ce este formă, spune Mircea Eliade, se manifestă deasupra Apelor, detaşîndu-se. Însă chiar din clipa separării de apele primordiale, forma încetează de a mai fi virtuală, cade sub legea Timpului şi a Vieţii; ea se individualizează, participă la mişcarea universală, se istoricizează, se degradează şi sfârşeşte prin a se goli de substanţă proprie, urmând a se regenera prin imersiunile periodice şi a repeta întoarcerea cu corolarul *cosmogonic*». În topografia mitică, formele evoluează ciclic şi în limitele unei tipologii fixe: personaje, locuri consacrate, diferite succedanee ale acestora. Ele se organizează în spaţiul cosmic după legi riguroase, al căror rost hierofanic este virtualizarea ciclului viaţă-moarte. Când sistemul de informaţie se bipolarizează datorită unui dubitat între *zeu* şi *om,* între sacru şi profan, formele primordiale încep să păleasca, îşi pierd sensul originar, mor. În schimb, se dezvoltă altele, cu perspectiva de a se constitui într-un nou Weltanschauung, operă a lui *homo faber.* Începe gândirea dialectică."

Petru Ursache

SERIA ETNO4

PETRU URSACHE

MOARTEA FORMEI

PETRU URSACHE

MOARTEA FORMEI

Petru Ursache

MOARTEA FORMEI

Eseuri etnologice

Pe coperta I: Ştefan Arteni, *Compoziţie digitală*
Pe coperta IV: Ştefan Arteni, *Portretul profesorului Petru Ursache*.
Compoziţie digitală.

PETRU URSACHE

MOARTEA FORMEI

ESEURI ETNOLOGICE

Ediție revăzută de autor

PETRU URSACHE. Etnolog, estetician şi istoric literar. *Professor Emeritus* al Universităţii „Al.I. Cuza", Autor al volumelor: *„Şezătoarea" în contextul folcloristicii* (1972), *Poetică folclorică* (1976), *Prolegomene la o estetică a folclorului* (1980), *Eseuri etnologice* (1986), *Titu Maiorescu. Esteticianul* (1987), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade* (1993), *Etnoestetica* (1998), *Mic tratat de estetică teologică* (1999), *Cazul Mărie. Sau despre frumos în folclor* (2001), *Sadovenizînd, sadovenizînd... Studiu estetic şi stilistic* (2005), *Înamoraţi întru moarte. ErosPoesis la Cezar Ivănescu* (2006), *Antropologia, o ştiinţă neocolonială* (2006), *Etnosofia* (2006), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, ediţia a doua, revăzută şi dezvoltată (2008), *Mic tratat de estetică teologică*, ediţia a doua (2009), *Istorie, etnocid, genocid* (2010), *Bucătăria vie. File de antropologie a alimentaţiei* (2011), *Omul din Calidor* (2012), *Mioriţa. Dosarul mitologic al unei capodopere* (2013), *Etnosofia* (2013), *Etnoestetica* (2013), *Etnofrumosul sau Cazul Mărie* (2014). Îngrijitor a peste douăzeci de antologii şi ediţii critice, unele în colaborare cu Magda U.

Premiul de Excelenţă al Asociaţiei Scriitorilor Iaşi, Premiul *opera omnia* acordat de Revista „Convorbiri literare".

Nota ediției

Prima ediție a acestei cărți a apărut la Cartea Românească, în 1986, cenzura înlocuind titlul dat de autor, *Moartea formei*, cu *Eseuri etnologice*. *Moartea formei* n-a plăcut: în România socialistă nu murea nimeni, erau veşnice şi fondul, şi forma.

Mulțumită editorului Mircea Ciobanu, care n-a respectat întocmai indicațiile cenzurii privind „misticismele" (citatele din colinde sau din descântece erau vânate şi eliminate, iar mitologia era şi ea considerată mistică, neîmpăcându-se cu doctrina atee), textul a fost sacrificat, dar au fost salvate trimiterile la simbolistica ortodoxă.

Din graba mare a editurii (lui Petru Ursache nu i s-a trimis corectura, n-a dat bun de tipar), au apărut enorm de multe greşeli: nume incorect culese (de la Jung şi Descartes la Caracostea şi Ioan Şerb) şi titluri de volume. Cea mai spectaculoasă greşeală: Adrian Fochi, *Datini şi eresuri* a apărut ca *Datini şi eseuri populare de la sf. sec. al XIX-lea*. Cum Ion Petrovici (*Introducere în metafizică*, Bucureşti, 1924) era nume prohibit, prin eliminarea notei de la p. 8, toate celelalte au fost numerotate greşit.

Iată de ce autorul a revenit, cu corecturile necesare, în această ediție definitivă.

Magda Ursache

Prefață polemică

Într-un articol din *România literară,* Alexandru Duțu optează, foarte îndreptățit, pentru o viziune integratoare a folclorului în viața științifică modernă. Pretextul a fost provocat, după câte se pare, de unele discuții care au avut loc la cel de al II-lea *Colocviu internațional de istorie*, organizat de Centrul de studii neoelenice: „Alki Kiriakidou-Nestoros și alții au subliniat necesitatea de a supune unei revizuiri modul tradițional de a aborda folclorul și de a stabili legături între disciplinele umaniste" (R.l., nr. 44/1983, p. 24). Întru totul de acord.

Trebuie, însă, făcute următoarele corecții. Maniera învechită de tratare a folclorului, fie ca materie de sine stătătoare, fie ca modalitate de reconstrucție epistemică și valorizantă este generală. Nicăieri pe mapamond nu se întrezărește vreo încercare de modernizare, concretizată în direcție sau școală folcloristică, așa cum se întâmpla atât de adesea în perioada interbelică. Cel mult gândirea tradițională, ca realitate închisă (formă, structură) ori ca aspect mental (teoria semnelor, etnoistoria, „noua istorie"), constituie materie primă pentru fundamentarea științifică a altor discipline. Așa procedează, de pildă, Greimas, iar, după modelul său, ambele emisfere sunt acoperite de scheme, semne și paradigme care, în gândirea unor specialiști mai zeloși, ar trebui să indice și calitatea lucrărilor lor. Cercetarea propriu-zisă a folclorului cedează în favoarea semiologiei, mitografiei, psiholingvisticii etc. O lucrare ca *Littérature de colportage et mentalités paysannes* (XVII^{e}-XVIII^{e}) de Robert Mandrou, excelentă, de

altfel, se integrează hotărât istoriei, *Folkhistory* and *Etnohistory* a lui Charles Hudson este un studiu de etnoistorie, *The Etnography of Speaking* de Dell Hymes aparţine teoriei comportamentului lingvistic. Cele mai conservatoare sunt tratatele de folclor, iar în această privinţă excelează Gusev, G. Cocchiara, André Varagnac şi mulţii alţii. Îndeosebi André Varagnac, în sinteza sa din 1978 (*Les traditions populaires,* Paris, PUF), nu reuşeşte să se elibereze de modelele de la începutul secolului, de tip Sébillot ori van Gennep.

Citarea folcloristicii româneşti în contextul amintitului Colocviu de istorie ni se pare, deci, limitativă. Ea este şi nedreaptă prin intenţia de absolutizare în serie strict tradiţionalistă. Era suficient ca Giuseppe Papagno, Alki Kiriakidou-Nestoros „şi alţii" să fi răsfoit cel puţin „Revista de etnografie şi folclor", „Ethnologica" sau lucrări semnate de Mihai Pop, Gr. Smeu, Nicolae Roşianu, N. Dunăre, Romulus Vulcănescu, Paul Simionescu, Vasile Vetişanu, Vasile Creţu „și alţii", pentru a se convinge de contrariu: că nu lipseşte interesul acut, la unii sistematic, de reabordare a folclorului în consens cu spiritualitatea contemporană.

Nu este mai puţin adevărat că informaţia lui Alexandru Duţu poate constitui un semnal de alarmă. Ea trebuie să dea mult de gândit folcloriştilor români. Pentru progresul ştiinţei este mai profitabil să scrii o carte deschisă spre modernitate decât zece în sufocanta manieră a tradiţionalismului folcloristic: descrierea meticuloasă a colecţiilor, a genurilor şi a speciilor, înţelegerea simplistă a gusturilor, a tipurilor de invenţie şi a categoriilor estetice, dispreţul faţă de capodoperă.

Cartea pe care o propunem cititorilor încearcă să fie o reacţie şi tot în această perspectivă am conceput, *avant la lettre*, şi cartea noastră mai veche, *Prolegomene la o estetică a folclorului.* Firește, nu avem pretenţia unei radicale schimbări de perspectivă. În ştiinţă, o asemenea răspundere nu poate fi

asumată de unul singur. Deocamdată, rămânem la stadiul de simplu deziderat. Lectorul este rugat să nu ia drept adevăruri ultime cele afirmate în paginile ce urmează. Ar fi şi imprudent, căci scriem şi gândim în acest timp modern, care nu iartă, când există discipline care îmbătrânesc şi chiar mor în mai puţin de un deceniu. Dacă o ştiinţă dispare, adesea mai multe deodată sunt gata să-i ia locul, s-o transforme, să şi-o asocieze; aceasta pentru raţiunea supremă că posibilităţile omului de angajare în infinitele planuri ale existentului se pot diversifica în chip fantastic, de la un moment la altul.

Promitem, în schimb, să revenim.

Capitolul I

DISCIPLINE

1. Etnologia: concept şi metodă

Etnologia are o infinitate de puncte de contact cu Sociologia. Ambele discipline, aproximativ de aceeaşi vârstă şi cu un destin similar, adesea confundabil, se întemeiază pe un domeniu comun tuturor ştiinţelor sociale: activitatea grupului uman. Diferenţierea este determinată de perspectiva în care îi situăm activitatea. Dacă îl privim ca *unitate socială*, fixăm sfera de preocupări specifice sociologului, în accepţia românească a acestei discipline. Acelaşi grup trezeşte interesul etnologului în momentul în care se defineşte ca *unitate etnică*. Termenul „etnologie" rămâne, prin urmare, fidel sensului etimologic de *ştiinţă* a *etnicului* sau, în sens larg, de *ştiinţă* a *popoarelor*.

La prima vedere, realitatea umană studiată (activitatea grupului social – activitatea grupului etnic) apare aceeaşi, şi pentru o ştiinţă, şi pentru alta. Dacă lucrurile s-ar confirma în acest sens până la capăt, nu s-ar mai justifica cealaltă disciplină, indiferent care dintre ele. Totuşi, asemănarea şi uneori chiar identitatea parţială, niciodată totală, de teritorii şi de tehnici de lucru provine din obiectul comun de studiu: omul surprins în diferite ipostaze ale existenţei. O primă separaţie între disciplinele în discuţie trebuie făcută la nivelul ştiinţelor sociale. Operaţia nu este deloc uşoară. Sunt cazuri în care nu putem decide categoric dacă într-un anumit loc al cercetării a gândit

sociologul sau etnologul. Când Dimitrie Gusti discuta despre existența unităților sociale în mediul rural și dădea de exemplu hora de duminică, el se folosea de elemente cu care operează etnologia, întrucât o asemenea formă de manifestare este tipică doar anumitor popoare, îndeosebi de cultură europeană. Autorul dorea să ilustreze însă modul cum se organizează și funcționează grupurile sociale și atâta tot. Deci gândea ca sociolog. Nu-i mai puțin adevărat că observațiile sale sunt de interes maxim și pentru etnolog. Când revista „Sociologie românească" publica inventarul unei gospodării rurale sau informa în legătură cu zestrea unei fete de măritat, aceste lucrări interesau înainte de toate pe economist. Lectorul sesiza semnificația lor ideologică numai când înțelegea că era vorba de o obișnuință și nu de un caz izolat: că întregul grup posedă sau tinde să aibă un asemenea inventar ori să înzestreze fetele la nuntă. Dacă se insistă asupra descrierii casei, a ordinii obiectelor, dezvăluindu-se gusturile estetice ale săteanului sau când se constată că obiceiul de nuntă amintit poate fi identificat în mai multe zone și ține de datină, faptul nu poate scăpa etnografului și, în cele din urmă, etnologului.

Cele două științe, sociologia și etnologia, nu sunt însă confundabile. Ele au domenii perfect separate. Dacă etnologul apelează la serviciile sociologului, lingvistului, esteticianului etc., sau efectuează el însuși, pe rând, muncile respective (ceea ce ni se pare ideal pentru cercetare) este pentru că vrea să verifice, din altă perspectivă, exactitatea afirmațiilor, știut fiind că faptele sociale „își corespund". Problema a fost demonstrată pe larg de Lévi-Strauss cu prilejul teoretizării „raporturilor de asemănare". Autorul francez exagera însă, nedistingând nici o deosebire de scop și de metodă între anumite științe sociale (istorie și etnografie). Obiectul de studiu fiind comun, omul, ele se individualizează numai în măsura în care cercetătorul „dozează" procedeele de lucru și plasează obiectul într-o serie

„de perspective complementare”[1]. Dacă ştiinţele sociale „îşi corespund”, înseamnă că obiectul comun, omul, nu este un dat imuabil. Nu mişcarea (manevrarea) tehnicilor duce la proliferarea ştiinţelor, ci mişcarea omului în cadrul grupului, ca autor de fapte, posibilitatea de a exista în diverse planuri. Tocmai aceste ipostazieri constituie domeniile concrete ale diferitelor ştiinţe.

Asemenea tendinţă de nediferenţiere energică a tipurilor de manifestări sociale este frecventă în cercetarea franceză contemporană. Ea pare că ţine de o şcoală mai nouă, căci Durkheim, pe care Lévi Strauss îl dezaprobă, autor al funcţionalismului în sociologie, avea mai clară ideea de autonomizare a formelor spiritului. Politicul este un tip de activitate inconfundabilă. Până la un anumit punct, el poate exista „în sine”. „Impuritatea” valorilor se impune cu necesitate în cazurile în care vorbim doar de relativitatea „în sinelui”; de exemplu, în artă, în legătură cu un politician acceptat de colectivitate *şi* ca un model de conduită morală.

Incertitudinile de delimitare a conceptului de „etnologie” au favorizat dezvoltarea unei mari varietăţi de şcoli naţionale, punându-se accentul când pe faptul sociologic, când pe cel antropologic sau etnografic (Franţa, Germania, U.R.S.S., Anglia etc.) dar, în acelaşi timp, nu s-a permis elaborarea unor cercetări riguroase în domeniul strict specializat al etnologicului, cum se întâmplă în alte discipline înrudite, ca lingvistica ori psihologia experimentală de tip Piaget. *Etnologia generală*, prevăzută să apară în trei volume masive, sub direcţia lui Jean Poirier (primul volum, Gallimard, 1968, 1900 de pagini), cuprinde în prima parte studii semnate de nume celebre (Pierre Francastel, André-G. Haudricourt, Roger Bastide, Andre Leroi-Gourhan etc.), consacrate tehnicilor de

[1] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 24-25

lucru şi disciplinelor etnologice, ultimele două fiind rezervate culturilor diferitelor popoare. În general sunt evitate definiţiile, ceea ce ni se pare ciudat pentru o ştiinţă care operează cu o mare varietate de concepte al căror conţinut s-a dovedit a fi mereu în transformare. Jean Poirier aminteşte, într-un scurt pasaj, că accepţia termenului a variat în timp, prin „etnologie" înţelegându-se când ştiinţa popoarelor primitive, când a celor tradiţionale, el fiind de părere că „istoria etnologiei este aceea a omului, pus în situaţie istorică şi geografică".[1]

Într-o altă lucrare, destinată să fie un instrument de lucru pentru specialişti, *Dictionnaire de sociologie* (Paris, Larousse, 1973), problema este formulată în termeni asemănători cu cei ai lui Poirier. Cuvântul *etnologie* este explicat, totuşi, într-o manieră mai nouă, cel puţin eclectică, deşi în *Prefaţă* se precizează că *Dicţionarul* trebuie considerat „în primul rând o operă de sinteză". Pe de o parte se afirmă că această disciplină tinde să îmbine cercetarea monografică cu generalizarea şi că „se ocupă deopotrivă de societăţile în care noi trăim".[2] Faptul trebuie reţinut ca inedit şi perfect acceptabil din punctul nostru de vedere, pe care îl vom expune în curând. Pe de alta, autorilor li se pare foarte firesc să îndrepte cercetarea spre societăţile pe cale de dispariţie, adică „primitive" în concepţie mai veche.

Recunoaştem teoria europocentristă, mereu viguroasă, cel puţin până la Etiemble, privind distribuirea sarcinilor ştiinţelor, în funcţie de raportul dintre cantitatea faptelor culturale ori literare, zise primitive (Kreober) şi cele elaborate în sfera modernităţii. Într-o variantă a acestei ideologii, etnografia ar trebui să descrie corect formele culturii extra-europene, revenindu-i domeniul „civilizat", adică european. În

[1] *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 3
[2] Joseph Sumpf, Michel Hugues, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Larousse, 1973, p. 126

alta, etnografia viza societatea popoarelor aşa-zise primitive, pentru ca etnologiei să-i revină setul de probleme specifice culturilor aflate în faza de tehnicizare, opoziţia arhaic-modern, european-extraeuropean, sat-oraş fiind, practic, menţinută. Într-un mod surprinzător o recunoaşte şi Lévi-Strauss, deşi în privinţa conceptului de „tradiţionalitate" a formulat o definiţie rezonabilă, arătând că „uneori aceasta poate da dovadă de spirit de invenţie care să depăşească pe civilizat".[1] Dar autorul francez nu poate fi nici pe departe convingător când afirmă exact pe aceeaşi pagină: „Arhaismul *veritabil* (s.n.) este domeniul arheologului şi preistoricului, pe când etnograful, pornit să studieze societăţile vii şi actuale, nu trebuie să uite ca pentru aceasta să aibă în vedere ceea ce a trăit, a existat şi deci s-a schimbat".[2] Lectorul va rămâne total derutat în urmărirea afirmaţiilor lui Lévi-Strauss pe această temă când va afla că etnografia are „acelaşi sens în toate ţările", pe când accepţia termenului „etnologie" este una la anglo-saxoni, spre exemplu, şi alta în afara spaţiului culturii respective. Lévi-Strauss nu se gândeşte nici pe departe la o posibilă nouă ordine epistemologică, întrezărită de Jean Poirier. Mai curând poate fi acceptată ideea lui R. Vuia în privinţa definirii conceptelor, potrivit căreia etnologia este o ştiinţă generală. Ea se axează pe studierea legilor privind evoluţia culturilor etnice, în timp ce etnografia are preocupări descriptiviste, datorită aderenţei la teren şi materialului cu care operează. [3]

Există şi o altă direcţie în înţelegerea faptelor socio-etnologice, patronată de autori de mare prestigiu european. În ordine cronologică, pot fi citate, înainte de toate, cercetările interbelice ale lui Mauss şi apoi cele moderne, în descendenţă

[1]Claude Lévi-Strauss, lucr. cit., p. 127
[2] Ibidem, p. 24
[3] R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor. Domeniu şi definiţie* (Extras), Cluj, 1930, p. 49

directă: Marx-Lukács-Goldmann, înrudite cu primele prin caracterul lor evoluţionist şi pozitivist. Mauss, Gusti şi Goldmann sunt de acord că realitatea umană este structurată în unităţi sociale totalizatoare şi că în interiorul acestora se produc procese dinamice, în serie diacronică, determinând sensul progresului. Marcel Mauss, de pildă, defineşte conceptul de „fapt social", prin care se înţelege orice tip de activitate umană socializată şi diferenţiază manifestările individuale, de care se ocupă psihologia, de cele colective, domeniul sociologiei. Înţelese ca „sisteme de funcţii", faptele sociale se comportă ca „structuri în mişcare".[1] Dimitrie Gusti, asemenea lui Mauss, recunoaşte că „faptele" sunt supuse, în cadrul „unităţilor sociale", unui proces de „acţiuni şi reacţiuni",[2] că ele se află în permanentă devenire, în sensul dialecticii hegeliene. Dar când L. Goldmann afirmă că obiectul sociologiei îl constituie omologia dintre structurile sociale şi „structurile operelor culturale care exprimă un univers unitar şi coerent"[3], el depăşeşte sfera disciplinei anunţate şi intră în cea a etnologiei. Prima parte a frazei vizează într-adevăr sociologia; a doua priveşte etnologia.

Punctul nostru de vedere este că sociologia are ca obiect capacitatea de organizare a grupului, pentru înţelegerea posibilităţilor sale de afirmare în planul existenţei. De aceea, orice sociologie se poate transforma într-o politologie, cum s-a întâmplat cu şcoala lui Gusti, introducând în acest sens conceptul de *voinţă*. Grupul (sau totalul de grupuri coerent structurate, deci funcţionând ca mecanism social) dispune şi de capacitatea de a inventa mijloace prin care să-şi faciliteze afirmarea. Studiul capacităţii de invenţie în plan material ori spiritual revine etnologiei. De aceea etnologia este o ştiinţă

[1] Marcel Mauss, *Essais de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1968-1969, p. 45
[2] D. Gusti, *Sociologia unităţilor sociale*, în „Sociologie românească", Anul I, nr. 6 (iunie), 1963, p. 3
[3] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, Bucureşti, Editura Politică, 1972, p. 42

speculativă. Ea tratează teoretic valorile şi legile culturilor tradiţionale (ale unui popor sau mai multora), transformându-se într-o filozofie a creaţiei. Elementele culturii înţelese ca ramuri, de pildă arta, meşteşugurile, tehnicile, graiurile, etc., fac obiectul unor discipline specializate. Ele au caracter prin excelenţă descriptiv şi sunt subsumate etnologiei, aşa cum teoria literaturii se află în subordinea esteticii generale. Ierarhizarea, deloc rigidă, nu se justifică numai prin gradul de perfecţionare a tehnicilor de lucru, ori prin „dozaj", cum credea Lévi-Strauss, ci prin calitatea aparatului conceptual, capabil să sistematizeze la un nivel mai înalt de abstracţiune tipurile de valori elaborate de grupul social. În acest sens, etnologia lasă pe un plan secundar „omologia" despre care vorbeşte Goldmann şi urmăreşte, în schimb, faptele culturale cu rezonanţele lor etnice. Şcoala etnologică americană merge mult mai departe: unii dintre reprezentanţii ei pun accent pe individualităţile creatoare („marii inovatori"[1]), întrucât se pot urmări mai bine succesiunea experienţelor sau perenitatea valorilor.

Etnografia face parte dintre ştiinţele etnologice, deci subsumate.Ea operează cu obiecte, ca fapte concrete, descriindu-le. Etnologia abordează sensurile lor, ca fapte umane. Raportul dintre aceste ştiinţe este ca între semnificant şi semnificat. Valoarea obiectului, a semnificantului, se justifică prin întrebuinţare (funcţie); a semnificatului, prin capacitatea de a stabili tipuri de relaţii („pachete") între elementele de acelaşi fel. Ideea lui Lévi-Strauss, de a găsi în lingvistică un model general valabil pentru toate ştiinţele sociale, ni se pare demnă de reţinut şi pentru etnologie. Căci aşa cum ştiinţa despre limbă studiază relaţiile dintre semne, făcând „abstracţie

[1] Abraham Kardiner, Edward Prable, *Introduction à l'ethnologie*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13 şi passim

de faptele de grafie”[1], modul în care „fiecărei limbi îi corespunde o organizare proprie a datelor experienţei[2], şi etnologia operează la fel, întrucât elementele proprii (faptele de cultură) se organizează în coduri specifice.

De aici rezultă că în etnologie caracterul interdisciplinar al cercetării este mult mai accentuat. Această ştiinţă nu are avantajul lingvisticii care lucrează cu fapte de acelaşi fel, semnul vorbirii, şi nu se mulţumeşte doar să constate că grupul schimbă mesaje. Fenomenul comunicării în spaţiul culturii se produce la diferite nivele (religios, juridic, poetic, economic etc., deci se folosesc multiple categorii de „texte”), şi într-o manieră specifică grupului etnic, natura şi organizarea codurilor variind de la un popor la altul. Tocmai mănunchiul de „texte”, expresie a modalităţilor de exprimare a grupului, constituie fondul de preocupări al etnologiei şi al ştiinţelor subsumate. De aici tendinţa de teoretizare la prima, accesul la metodele speculative, în baza constatărilor primite din partea disciplinelor subsumate, colectoarele şi sistematizatoarele faptelor concrete de teren. Metodele experimentale (psihologie socială), descriptiviste (etnografie), sociometriile (sociologie) sunt indicate şi adecvate scopurilor urmărite de ştiinţele aflate în subordinea teoretică a etnologiei.

Dacă etnologia apelează la serviciile altor discipline, ea nu le constrânge pentru a face să transpară un tip conceptual unic, şi anume *funcţia* (cum procedează în mod firesc sociologia), indiferent de varietatea surselor de informaţie: funcţia socială a primului ieşit la arat, funcţia socială a respectării obiceiului pământului, funcţia socială a împodobirii porţilor etc. Pentru etnologie, orice categorie de materiale (folclorice, etnografice,

[1] André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 25
[2] Ibidem, p. 30

lingvistice etc.) constituie *serii* (şi nu un conglomerat unic: o colindă împreună cu o doină sau o broderie, pentru ilustrarea grupului social) logice, distincte, discursive şi relativ autonome. Diferenţiate din punct de vedere material: de pildă, un război de ţesut privit numai din perspectiva formelor care îi seamănă, apoi o baladă, un costum, o aşezare rurală, un grup etnic, o meserie etc. (ori, în cadrul aceleaşi serii, un plug de lemn faţă de unul de fier), diferenţiate şi ca funcţie: estetică, etică, sociologică, economică, sau toate la un loc, dat fiind statutul special al tradiţiei, aceste serii fac parte abia în ultimă instanţă dintr-o singură mare familie, şi anume aceea a formelor culturii, expresii tipice ale limbajelor sau *textelor* etnologice. Accentuăm asupra sinonimiei *text-serie culturală* într-o manieră pe care o face şi un specialist american, Herskovits, autorul teoriei *integralismului* în etnologie[1], înrudită cu structuralismul genetic, dar şi cu conceptul de „unitate socială" totalizatoare al lui Gusti.

Etnologia are sub observaţie literatura orală, dar nu se confundă cu folcloristica; materialul limbii, fără a face lingvistică. Fiecare *serie* există pentru o anume disciplină specializată şi păstrează o subliniată autonomie relativă faţă de etnologie. Ea le corelează pentru a convinge, într-o primă intenţie, că fac parte din aceeaşi familie şi sistem cultural. În concluzie, credem că *etnologia trebuie să studieze etnogeneza şi evoluţia formelor culturii tradiţionale (ca texte şi limbaje), şi evoluţia agenţilor acestora, în calitatea lor de autori şi colportori (indivizi, grupuri etnice), cu scopul de a lămuri sensul gândirii comunităţilor umane, modul în care formele culturii nu se nasc şi există la întâmplare, ci constituie un sistem unitar de valori.*

[1] M.I. Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1967, p. 14

Pentru realizarea unor obiective teoretice de asemenea amploare, etnologia are nevoie nu numai de metode şi tehnologii moderne, dar şi de un întreg sistem categorial. Conceptul de „serie culturală" le implică în mod obligatoriu şi pe cele de funcţie, structură şi valoare. În vreme ce sociologia de tip Gusti avea ca obiect fundamental studiul mecanismelor sociale, pentru a formula apoi principii în baza cărora să se întemeieze politica viitoare a statului, etnologia aşa cum este definită în aceste pagini, în baza conceptului de „serie", urmăreşte dinamica formelor culturii în diverse contexte istorico-sociale, inclusiv moderne (de unde şi apropierea, într-o primă fază, de sociologie), încheindu-şi cercetarea cu evaluarea estetico-filozofică a acestora şi devenind, în ultimă instanţă, o ştiinţă a valorilor. Pentru omul modern este foarte important să se lămurească în ce măsură comportamentul etic, de pildă, al autorului de texte din mediile tradiţionale era doar o variantă a eticului în general, un mod de afirmare şi în ce sens şi-l poate reformula pentru plasarea sa proprie în existent. De aici caracterul constructivist al cercetărilor în etnologie, funcţie inconfundabilă cu a altor ştiinţe sociale, chiar dacă toate urmăresc activitatea omului în cadrul grupului. Cum cuvântul „activitate" cuprinde în sine o pluralitate de forme de manifestare, iar prin „grup" se subînţelege o mare varietate de tipuri de organizare, înseamnă că polisemantismul celor doi termeni indică, în plan semantic, tendinţele ştiinţelor umaniste de a-şi preciza, fiecare în parte, sfera de existenţă.

Nu trebuie încheiate aceste rânduri fără a aminti că există o concepţie etnologică românească, rezultată dintr-o prestigioasă experienţă teoretică şi practică. Să însemne aceasta că etnologia abdică de la statutul ei de ştiinţă generală (adică nu înglobează familii şi tipuri variate de culturi, cum arătam în „definiţie") şi de la funcţia ei speculativă? Nicidecum. Cultura tradiţională românească este destul de bogată pentru a susţine

o platformă teoretică. În această perspectivă au evoluat sistemele filozofice întemeiate de C. Rădulescu-Motru şi Lucian Blaga. De asemenea, şcoala sociologică a lui Dimitrie Gusti, având ca principiu de bază definirea satului ca „unitate socială" reprezentativă pentru întreaga naţiune, a pus la punct un sistem de tehnici de lucru care au fost preluate de etnologia actuală. Aceasta se desfăşoară sub egida Comisiei de Antropologie şi Etnologie a Academiei şi Institutului de Studii Etnologice şi Dialectale, organizând ample cercetări de teren, pe şantiere şi zone culturale, iar din punct de vedere teoretic, orientează cercetarea în direcţia interdisciplinarităţii. Ca instrumente de difuzare a informaţiilor, ambele instituţii dispun de revista de „Studii etnologice şi dialectale", de buletinul de circulaţie internaţională „Ethnologica" şi editează seria de studii din „Bibliotheca Anthropologica et Ethnologica".

2. Dialectologie folclorică

Între dialectologie şi folcloristică s-a stabilit o îndelungată comunitate de destin, întemeiată pe certe şi verificate raporturi interdisciplinare. Astăzi, de acest lucru nu se mai îndoieşte nimeni, iar binecuvântatele pledoarii ale lui Ovid Densusianu, în favoarea conexiunilor dialectologie-folcloristică, ţin de istoria cercetării, când ştiinţele respective abia începeau să se pună de acord în direcţia pozitivării şi modernizării tehnicilor de lucru. Timpul a confirmat multe dintre tezele profesorului bucureş-tean (unele avându-şi origini mai îndepărtate, în cursurile de *filologie comparată* ale lui B.P. Hasdeu, îndeosebi în *Prelegerile de etnopsihologie*, 1892), poate mai mult decât a bănuit-o el însuşi. Marea majoritate a studiilor actuale, de teren şi de bibliotecă, cel puţin în ceea ce priveşte folcloristica, se află încă

sub patronajul spiritualităţii sale. Elaborarea *corpusului*, a *monografiilor* pe ţări, a *atlasului*, idei teoretice preconizate de Ovid Densusianu, nu au depăşit, decât cu puţine excepţii, faza deziderateloror.

Pe de altă parte, nici îngrijorarea că folclorul ar risca să fie *aservit filologiei*[1], prin extinderea tehnicilor specifice dialectologului, nici asocierea literaturii populare cu etnografia, sub nomenclatura *civilizaţie materială – civilizaţie spirituală*[2], părţi indisolubile ale uneia şi aceleaşi culturi, nu mai pot fi privite fără circumspecţie. Căci toate cele trei discipline amintite, după o etapă de tatonări şi nesiguranţe, accidente fireşti în fazele de constituire, şi-au stabilit sfera proprie de preocupări inconfundabile şi mobile, în funcţie de interesele cercetării. Relaţiile de bună vecinătate şi chiar interferenţele sunt justificate de solidaritatea lor statutară în sistemul ştiinţelor, de scopurile şi de sectoarele culturii ce le revin spre cercetare, părţi distincte dintr-o materie comună. „Folklorul şi filologia, ne spune Ovid Densusianu, nu pot merge absolut paralel, oarecare restricţiuni se impun. Dar amândouă disciplinele, deşi pornesc de la constatări comune, totuşi punctul unde ajunge filologia diferă de cel al folclorului. E ceva ce trebuie ţinut în seamă, pentru a ne preciza mijloacele de control şi a stabili ceea ce e propriu fiecărui domeniu."[3]

În încercările de identificare a disciplinelor etnologice, particulare şi corelate, avem în vedere folclorul nu ca fenomen de cultură în general (căci riscăm să ne întoarcem la Romulus Vuia şi, poate, la Andrew Lang), ci creaţia orală ca fenomen

---

[1] Leca Morariu, *Folclorul aservit filologiei?* (*Pentru epoca folclorică a folclorului),* în „Freamăt literar" (Extras), 1936, nr. 1-2, p. 11 şi urm.

[2] Romulus Vuia, *Studii de etnografie şi folclor,* I (articolul: *Etnografie, etnologie, folclor. Definiţie şi domeniu).* Ediţie îngrijită de Mihai Pop şi Ioan Şerb. Prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 28

[3] Ovid Densusianu, *Aspecte ale poeziei populare romanice.* Curs ţinut în anul 1925-1926, Facultatea de filologie şi litere din Bucureşti, p. 22

artistic în special. „Folclorul, este de părere Emilia Comişel, cuprinde manifestări artistice din *domeniul literar, muzical, coregrafic* şi *dramatic*."[1] Este o primă schiţă de morfologie a artei, amintind de sistemele creaţiei savante. Autoarea a privit unitar cele patru ramuri ale artei populare, întrucât a ţinut seama de unele modalităţi comune comportamentului lor în colectivitate. Una dintre ele este configurarea în dialecte şi graiuri artistice, după modelul limbii vorbite, firește, fără a ajunge la identități. Muzicologii au fost mai avantajaţi, după lingvişti, în abordarea creaţiei artistice din perspectiva stilurilor dialectale. Textele muzicale, spre deosebire de cele *literare*, au un caracter *mai* conservator, circulă într-o zonă relativ limitată şi se disting prin invariante, adică printr-un număr restrâns de piese. Un *parlando rubato,* fapt tipic românesc, utilizează structuri literare diferite, epico-lirice, ceea ce l-a derutat o vreme pe Bartók Béla, cum singur mărturisește, fiind obişnuit cu altă disciplină artistică. Locul de origine şi aria de răspândire a unui motiv melodic pot fi urmărite cu mai multă siguranţă decât destinul unui motiv literar. Mai mult decât atât, specialiştii reuşesc să reconstituie, în linii generale, viaţa pe verticală a stilurilor melodice. Astfel, ei vorbesc de *straturi* în istoria acestora,[2] primul fiind *cântecul dialectal* (Gheorghe Ciobanu), de existenţa unor „elemente din moştenirea artistică străromână"[3], ba chiar de contribuţia elementului tracic în elaborarea sintezei muzicale europene.[4] Aceste îndrăznețe inserţiuni în necunoscut, oscilând între speculaţie şi adevăr

[1] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 8

[2] Gheorghe Ciobanu, *Stratificări în muzica populară românească,* în vol. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 23-24

[3] Emilia Comişel, lucr. cit., p. 8

[4] Ovidiu Varga, *Tracicul Orfeu şi destinul muzicii,* Bucureşti, Editura muzicală, 1980, p. 36 şi urm.

ştiinţific identificabil, sunt în sprijinul ideii că, la origine, muzica s-a dezvoltat paralel cu matematica.

În abordarea muzicii populare din perspectiva configurărilor dialectale, specialiştii români au mai fost avantajaţi şi de faptul că în istoria disciplinei s-au înscris personalităţi care au trasat ferm sarcinile cercetării, fără loc pentru intervenţii polemice, cum s-a întâmplat în domeniul filologic. Ne referim la observaţiile stimulatoare ale lui Bartók Béla privind dialectele muzicale româneşti (discutabile pe alocuri, datorită materialului limitat ce i-a stat la dispoziţie) şi, îndeosebi, la teza general acceptată a lui Constantin Brăiloiu despre cercetarea sincretică a folclorului. Eminentul muzicolog român, a cărui şcoală fundamentată în ţară a căpătat difuziuni europene, a pus accent, cum se ştie, pe tipurile ritmice: recitativele copiilor, guisto, silabic, aksak (şi în coregrafie este o categorie de dansuri aksak = şchioape, *aritmice*), ceea ce a permis să se întrevadă mai multe tipuri de corelaţii în planul sincretismului: muzical-literar-dans. Etnografia coregrafică, cea mai tânără dintre disciplinele folclorice (exceptând teatrologia populară, care nici măcar nu s-a născut), s-a dezvoltat foarte alert. Printre altele, şi pentru că a descoperit în etnomuzicologie modele teoretice şi practice elaborate mai devreme: tipologii, monografii, proiecte de atlas folcloric. De altfel, ambele discipline se disting prin elemente stilistice concrete: categorii tematice circumscrise anumitor zone, texte specializate (vorbind de muzica de dans, *Învârtita, Brâuleţul, Corăghiasca* etc. se joacă pe melodii consacrate), forme ritmice (uneori, paşii de dans sunt echivalaţi cu valori muzicale), cadre de manifestare (hora de duminică, şezătoarea, prilejuri ritualizate de familie, sociale etc.). Sfera acestora este mai limitată decât pentru manifestările *literare*, primele fiind mai bine corelate în planul sincretismului. Muzicologii şi coregrafii (ne referim la muzica de dans) au posibilitatea, prin confruntare, să verifice rezultatele la care

ajunge fiecare în sectorul său de activitate. Literaţii se bucură mai rar de această şansă.

Din schiţa de morfologie a artei populare semnalată în tratatul de muzicologie al Emiliei Comişel, lipseşte *arta populară*. Omisiunea se explică, *arta populară* având încă un statut confuz în sistemul ştiinţelor etnologice româneşti sau străine. Prin tradiţie, ea continuă să fie integrată în sfera etnografiei. Specialiştii invocă drept argument tehnica de prelucrare a materiei prime: lâna, lemnul, argila, cânepa. Despre caracterul limitativ al criteriului am discutat cu alt prilej[1] şi nu are rost să insist. Arta populară nu trebuie privită numai ca simplă tehnologie. Funcţia ei este să reconstituie o variantă imaginară a mediului socio-cosmic şi, în acest sens, ca şi sistemele de reprezentare, se dovedeşte a fi solidară cu celelalte arte populare. Iată de ce, în cele ce urmează, vom face apel şi la ea.

Deşi arta populară este asociată cu etnografia (riscând adesea să-şi limiteze câmpul de investigaţie), specialiştii au pus, totuşi, în evidenţă, mai ales în ultimele decenii, şi răspândirea zonală a pieselor, fie că s-au referit la localităţi renumite prin anumite meşteşuguri şi individualizate stilistic: *Ceramica de Hurez* (P. Petrescu şi P. Stahl), fie că au fost preocupaţi numai de repertoriul unui ţinut, amintind, ca modalitate, de studiile dialectologilor: *Portul popular din Ţara Haţegului* (R. Vuia), *Portul popular din Ţara Vrancei* (B. Fl. Florescu), *Portul buciumenilor din Munţii Apuseni* (N. Dunăre şi M. Foşca), ori că şi-au propus să identifice arii stilistice, în baza unor izomorfe: *Portul popular din zona Podişului central moldovenesc* (Emilia Pavel). Exemplul artei populare (ca şi cel al muzicii) dovedeşte că dialectologia nu manifestă tendinţa de a se extinde pentru a domina alte discipline, cum au crezut literaţii. Poate Ovid

[1] Petru Ursache, *Prolegomene la o estetică a folclorului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 13-15

Densusianu s-a exprimat prea tranşant în unele din studiile sale, provocând reacţii nedorite; printre altele, intervenţia categorică şi ea, din „Freamăt literar", a lui Leca Morariu. Diferitele sectoare ale culturii şi artei populare cunosc un mod comun de existenţă: funcţionarea, sistematizată stilistic, în spaţii socio şi etno-geografice adecvate. Această situaţie unică în ştiinţele sociale condiţionează însăşi concepţia generală asupra ramurilor artei populare (pe care trebuie să le înţelegem ca sistem solidar), cât şi asupra specificului tehnicilor de cercetare.

Întâmplător, lingvistica (Densusianu şi şcoala sa spun *filologia)* a fost prima care a descoperit şi pus în aplicare tehnicile respective şi numai în această măsură se poate vorbi de un transfer de metodă, cu adaptările de rigoare. Dar transferul nu se realizează pe un teren gol. Încă din faza de constituire a disciplinei lor, folcloriştii încercau să respecte specificul dialectal al textelor culese, sprijinind, în mod intenţionat, cercetările filologice. Pentru a putea „studia o limbă cât de incultă", Hasdeu îi îndemna pe culegători „să respire mai mult aerul bordeiului"[1], iar Artur Gorovei, în acelaşi an cu apariţia *Prelegerilor de etno-psihologie*, de unde am extras aceste mici citate, publică în „Şezătoarea" (1892) „bucăţi întocmai aşa cum se rostesc în popor, pentru a se putea studia deosebirile dialectale în diferite localităţi"[2]. Era vorba deci de simple transcrieri de texte în folosul filologului, nu şi al folcloristului. Abia după ce a descoperit că fiecare text poartă însemnele caracteristice locului, timpului şi grupului socio-etnic, folcloristul-colecţionar a început să-l cerceteze şi pentru sine. El redescoperă şi-şi conştientizează aceleaşi tehnici de lucru elaborate deja de dialectologi, funcţionând în mod paralel

[1] B.P.Hasdeu, *Prelegeri de etnopsihologie,* în vol. *Studii de folclor,* Ediţie îngrijită şi note de Nicolae Bot. Prefaţă de Ovidiu Bârlea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 136 şi 137

[2] Artur Gorovei, „Şezătoarea", 1892 (Anul I), nr. 3, p. 86

la nivelul tuturor sectoarelor culturii şi artei populare. Cuvântul *dialect* îşi pierde, ca orice fenomen ce tinde să se generalizeze, sensul originar, dictat de aderenţa sa la familia de ştiinţe filologice. Începem să vorbim de *dialecte* ale folclorului literar, muzical, coregrafic, dramatic, de *zone* ale croiului cămăşii, de *aria* Irozilor, termenii subliniaţi devenind operanţi pentru etnologie şi din ce în ce mai puţin pentru lingvistică ori pentru geografie. Este un aspect al autonomizării ramurilor artei populare, ca discipline de sine stătătoare, integrabile unui sistem unitar.

Mai există şi obligaţia firească a oricărui cercetător din domeniile corelate de a se pune de acord cu modificările de concepţie şi de metodă produse în sectoarele respective. Faptul se justifică prin următoarele:

– dialectologia şi folcloristica se află, ca ştiinţe particulare, la acelaşi nivel epistemic, putând fi în relaţie directă, după caz, fie cu lingvistica, fie cu etnologia. În această situaţie, fără a-şi pierde autonomia relativă, ele se înscriu în sfera disciplinelor de graniţă şi se intitulează: *etnolingvistică, psiholingvistică, dialectologie folclorică.* E normal ca modificarea de statut epistemic, venind din direcţia ştiinţelor etnologice ori a celor lingvistice, să atragă în mod corespunzător adecvarea tehnicilor în spirit interdisciplinar.

– ambele reprezintă domenii ale culturii orale: *limba vorbită* (diversificată în dialecte, graiuri) şi *exprimarea sensibilă* (tot *limbă*). Aceasta din urmă se repartizează şi ea, din punct de vedere geografic, în stiluri dialectale, iar morfologic, în ramuri ale artei populare. Conceptul de bază fiind *aria geografică*, dialecologia părăseşte sfera culturii orale spre a se stabili în familia disciplinelor filologice, iar ramurile artei populare, având aceeaşi origine (cultură populară: folk-lore), tind să se regăsească în categoria mai largă şi rarefiată a esteticului.

– faptele dialectale oferă materie primă limbii literare, scrise sau vorbite, iar cele folclorice, literaturii şi artei savante. Acest perfect paralelism a scăpat tuturor cercetătorilor de până acum. În evoluţia lor paralelă şi osmotică, limba literară (scrisă/ vorbită) şi formele poetice ale artei savante cunosc situaţii şi fenomene asemănătoare: o bază incipientă de constituire (textele coresiene într-un caz, *Psaltirea* lui Dosoftei în celălalt), elemente de limbaj care s-au permanentizat la nivelul etnicului (izofone, izolexe, izomorfe de tip muntenesc, şi respectiv, modele poetice: structuri folclorice, grupuri tematice, tonalităţi lirice, tipuri de imagini, forme metrice etc., unele dintre ele considerate preeminesciene), modelarea exprimării limbii corecte (literare), dar şi frumoase (artistice). Două exemple vor fi lămuritoare. Primul: se ştie ce mare interes purta Titu Maiorescu literaturii Ardealului, cea a lui Slavici, Coşbuc, Goga. Îndeosebi după 1890, când se afirma „incontestabil marele talent al poetului Coşbuc”[1], criticul vedea asigurat viitorul artistic al României în literatura de peste munţi, unde se extinsese spiritul junimist, după ce izbândise în vechiul regat. Problema pare să aibă un caracter de partidă, sens în care s-a şi discutat adesea. În realitate, Maiorescu îi îndemna pe contemporani să-şi unească eforturile pe linia „Daciei literare”, întru realizarea unei literaturi unitare stilistic şi de calitate, la care să contribuie, în egală măsură şi în momente potrivite, toate ţările române. Venise rândul Ardealului. Autorul privea fenomenele şi în dimensiunea *verticală,* convingătoare fiind articolele despre aşa-zişii scriitori dialectali. El foloseşte şi aici criterii selective de apreciere, din arsenalul valorizărilor estetice. Astfel, formele dialectale se înscriu „pe una din treptele care duc la înălţimile artei”, dacă se disting prin ineditul lor

[1] Titu Maiorescu, *În memoria poetului dialectal Victor Vlad* (Delamarina), în *Critice* (1866-1907, III), Minerva, Bucureşti, 1915, p. 173

poetic. Victor Vlad, spre exemplu, „introduce un element nou în mişcarea noastră literară: poezia dialectală”[1].

Al doilea exemplu: Mihail Sadoveanu a fost unul dintre primii, dacă nu chiar primul care a semnalat valoarea supradialectală a scrierilor lui Creangă. Calificativul de *scriitor popular* aplicat humuleşteanului, pe motivul că folosea un lexic de circulaţie restrânsă şi transcria subiecte folcloristice, nu-l convingea pe autorul *Baltagului*. El aprecia tehnica elaborată din *Amintiri din copilărie* sau din *Povestea lui Harap-Alb*, aceste opere reprezentând „esenţa cea mai subtilă a graiului nostru popular, ca şi cum geniul limbii noastre s-ar fi întrupat”[2]. Acelaşi criteriu estetic îl identifică şi aici, îndreptăţind includerea scriitorului în familia creatorilor de excepţie. După Marea Unire a românilor, Sadoveanu aducea şi argumente de ordin lingvistic în favoarea afirmaţiilor sale. Pe urmele filologilor, constata persistenţa în circulaţie a formelor lexicale „mai estetice”, de fapt de origine latină, în comparaţie cu altele alogene. Acelaşi fenomen de *estetizare* şi, implicit, de generalizare l-a cunoscut şi lexicul scrierilor lui Ion Creangă, faţă de care limba literară standard nu a rămas indiferentă. De aceea povestitorul moldovean, considerat, o vreme, *scriitor dialectal* şi *popular*, a început să fie receptat din ce în ce mai mult ca artist naţional şi savant.

Corelaţiilor de ordin metodologic li se adaugă interesul dialectologilor (şi, deopotrivă, al folcloriştilor) de a elabora instrumente *asemănătoare* de lucru: monografii, colecţii de texte, dicţionare (glosare dialectale), atlase. Ponderea lor diferă de la o disciplină la alta, dar, în orice caz, constituie tipuri de clasificare a materialelor de teren, destinate să ajute la

[1] Titu Maiorescu, lucr. cit., p.173 şi, respectiv, 174

[2] Mihail Sadoveanu, *Comemorarea lui I. Creangă,* în vol. *Poezia populară.* Ediţie şi studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 157

pozitivarea ulterioarelor valorizări, din perspectivă lingvistică, stilistică, estetică. Folcloriştii nu le-au acordat aceeaşi atenţie ca dialectologii atlaselor, de pildă, deşi, începînd cu Ovid Densusianu, D. Caracostea, Ion Muşlea, Tache Papahagi şi Ion Diaconescu, ei au pledat, cu prudenţă ori cu entuziasm, pentru alcătuirea lor. În schimb, îmbogăţirea colecţiilor a stat pe primul plan, faptul fiind dictat de fenomenele de dispariţie a creaţiei artistice, de completarea tipurilor de variante, de cunoaşterea genurilor poetice. S-a gândit deci, înainte de toate, literar şi apoi geografic. Textul poate fi selectat ori plasat în familia de variante pentru a fi supus judecăţii artistice, pe când fenomenele de limbă pretind înscrierea lor în zone dialectale. De aceea Sextil Puşcariu şi colaboratorii săi, apoi *şcoala de la Bucureşti* au văzut în atlas un punct terminus al cercetării pentru o anume „tăietură sincronică”[1]. Semnificativ este şi faptul că atunci când a fost proiectat *Noul atlas lingvistic român pe regiuni (Oltenia)* i s-au adăugat şi materiale complementare: *Texte dialectale. Oltenia*[2] şi *Glosar dialectal*.Oltenia[3]. Deşi, în elaborarea acestor lucrări, spune Boris Cazacu, au fost folosite metode diferite de culegere a datelor lingvistice, totuşi ele se completează reciproc, suplinind anumite lacune, explicabile prin specificul fiecărei metode în parte[4].

Folcloriştii nu şi-au propus să condiţioneze atlasul de munca de culegere. Fenomenele artistice fiind mai complexe şi

---

[1] Boris Cazacu, *Noul Atlas Lingvistic Român – importanţa lui pentru cunoaşterea graiurilor româneşti* (Extras), p. 624

[2] *Texte dialectale. Oltenia,* publicate sub redacţia lui Boris Cazacu, de Cornelia Cohuţ, Galina Ghiculete, Maria Mădărescu, Valeriu Şuteu şi Magdalena Vulpe, Editura Academiei R.S.R., 1967, LIV + 436 p.

[3] *Glosar dialectal. Oltenia*, întocmit sub conducerea lui Boris Cazacu, de Galina Ghiculete, Paul Lăzărescu, Nicolae Smarandache şi Magdalena Vulpe, Ed. Acad. R.S.R., 1967, XLVII + 130 p.

[4] B. Cazacu, *Despre tehnica elaborării Noului Atlas Lingvistic Român* (*NALR*) *Oltenia,* în vol. *Fonetică şi dialectologie* (Extras), VI, Ed. Acad. R.S.R., 1969, p. 88

mai fluctuante[1], au văzut în *atlas* unul dintre scopurile posibile. Nu este exclus ca, în această privinţă, un rol să-l fi avut însuşi Ovid Densusianu, care spunea: „Prin urmare, alături de dialectologia concentrată într-un atlas trebuie să fie şi altăceva ca perspectivă de studiu dialectologic de acum înainte. Această perspectivă o văd foarte simplu şi foarte natural în redactarea monografiilor dialectale a cât mai multor regiuni, cu înregistrări cât mai bogate, cu particularităţi de texte alături de ce este aportul foneticii experimentale". Şi mai departe: „Aceasta, prin urmare, mi se pare că este perspectiva de viitor a dialectologiei, care nu poate fi redusă la un atlas lingvistic"[2]. Indiferent în ce măsură orientarea lui a convenit sau nu folcloriştilor, se poate spune că arhivele cuprind suficiente materiale pentru elaborarea unor atlase, prin reconstituire, care ar reprezenta mai multe *tăieturi sincronice.*

Să le cunoaştem, însă, fie şi succint, pe cele existente.

Colecţiile. Primele colecţii, recuperabile din perspectiva dialectologiei folclorice, au fost realizate cu ajutorul chestionarelor. E vorba de răspunsurile obţinute de Hasdeu şi de Nicolae Densusianu de la cărturarii sătești, materialele culese reprezentând, după statistica lui Adrian Fochi, aproape 10% din totalul localităţilor pe ţară. Această cifră poate fi luată în consideraţie cu atât mai mult dacă ţinem seamă că nici *Atlasul Lingvistic al Franţei* (ALF), întocmit de J. Giliéron şi Edmond Edmont (1902-1910) nu depăşeşte raportul de 15%. *Atlasul Lingvistic român* (ALR) de Sextil Puşcariu, Sever Pop şi Emil Petrovici e completat de *Noul Atlas lingvistic român pe*

[1] Tache Papahagi, *Mic dicţionar folkloric. Spicuiri folklorice şi etnografice comparate.* Ediţie îngrijită, note şi prefaţă de Valeriu Rusu, Editura Minerva, 1979, p. 14 şi urm.

[2] Ovid Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române* (1929-1930), în Opere III, Ediţie critică şi comentariu de Valeriu Rusu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977, p. 204 şi 205

regiuni (NALR), proporţia localităţilor anchetate ajungând la 19%. Evident, proporţia reprezentată de colecţiile obţinute pe baza chestionarelor lui Hasdeu şi Nicolae Densusianu poate fi corectată dacă se adaugă textele din reviste („Şezătoarea", înainte de toate) şi volumele apărute în aceeaşi perioadă. Dar şi aşa, după părerea lui Adrian Fochi, privind colecţiile citate, „nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară"[1].

Desigur, problema raportului între localităţile cercetate şi suma totală nu trebuie privită în acelaşi mod, în *dialectologia lingvistică* şi în *dialectologia folclorică.* În primul caz, proporţia poate avea valoare matematică, întrucât fenomenele circulă cu oarecare regularitate. De aceea şi stabilirea izogloselor capătă mai multă siguranţă. Ocolirea sistematică a centrelor urbane[2], abordarea subiecţilor unici din mediile analfabete[3] constituie, printre altele, elemente ale unei cercetări standard. Pentru *dialectologia folclorică,* sunt extrem de relative: un singur subiect poate reprezenta graiul unei zone mai întinse; în schimb, unul şi acelaşi artist nu deţine decât o parte a repertoriului folcloric. De asemenea, sunt zone folclorice mai intense, demne de interes ştiinţific, indiferent dacă stau sau nu în apropierea centrelor urbane (ne referim la satul de veche tradiţie), altele mai sărace.

Ideea unei cercetări de *dialectologie folclorică* pe baza colecţiilor manuscrise amintite a fost deja avansată. Ion Muşlea, de pildă, se gândea la o posibilă cartografiere a materialului realizat prin chestionare de B. P. Hasdeu, ca „punct de plecare

---

[1] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile şi chestionarele lui Nicolae Densusianu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. X.
[2] Sever Pop, *Recueil posthume de linguistique et dialecologie,* Roma, 1966, p.25
[3] Sever Pop, lucr. cit., p. 24

pentru pregătirea viitorului atlas folcloric român[1]. El era de părere, pe bună dreptate, că piesele sunt insuficiente şi lacunare pentru un atlas de tipul celui pregătit de Muzeul limbii române, de aceea a preferat să le organizeze tipologic. În schimb, Adrian Fochi s-a gândit la posibila evaluare a materialelor din ambele colecţii (Hasdeu-Densusianu), ca fond documentar de unică amploare. Ele pot constitui materia unui atlas folcloric reprezentativ pentru o anume secvenţă sincronică.

Următoarea colecţie, în ordine cronologică, de acelaşi interes ştiinţific, este vechea Arhivă fonogramică a Societăţii compozitorilor, căreia i se adaugă Arhiva de folclor din Cluj (perioada Muşlea), precum şi alte fonduri particulare, manuscrise ori publicate în perioada interbelică. În majoritate, ele au fost realizate în scopuri arhivistice, dar pot prezenta interes şi pentru dialectologia folclorică. În sfârşit, a treia serie de texte o reprezintă colecţia realizată de colectivul Institutului de folclor şi de filialele din ţară (Cluj, Sibiu), în primele două decenii de activitate, când au fost cercetate sistematic întinse zone ale ţării. Astfel, dialectologia folclorică dispune de materiale pentru elaborarea, în perspectivă, a trei atlase, distincte pe axa diacroniei, destinate să înfăţişeze, fiecare în parte, existenţa *concentrată* a folclorului într-o singură secvenţă de timp, iar în totalitate, destinul şi valoarea oralităţii pe întinderea mai multor decenii.

Toate aceste colecţii realizate în epoci diferite nu pot fi utilizate, decât cu mari riscuri, pentru elaborarea unuia şi aceluiaşi atlas, deoarece s-ar crea o imagine falsă asupra evoluţiei folclorului. Suma localităţilor cercetate ar creşte considerabil, iar ponderea , pe zone, a tipurilor de motive ar căpăta un contur

[1] Ion Muşlea, *Importanţa materialului folcloric din răspunsurile la Chestionarul Hasdeu şi problema valorificării lui,* în (Ion Muşlea şi Ovidiu Bârlea) *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la Chestionarul lui B.P. Hasdeu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 80

mai precis. Ar fi sacrificată, însă, viziunea pe verticală şi, în ultimă analiză, valorizarea estetică din perspectiva dinamismului etnic. Acelaşi criteriu diacronic trebuie aplicat şi în privinţa marii colecţii pe regiuni, *Folclor din...* (Transilvania, Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea, etc.), publicată de Editura Minerva sub supravegherea poetului Ioan Şerb. Ea cuprinde un bogat material literar, recuperabil pentru toate cele trei nivele ale atlasului ipotetic.

Monografiile. Partea informativă a atlasului ar putea fi completată cu monografiile folclorice elaborate îndeosebi în perioada interbelică de şcoala filologică a lui Ovid Densusianu şi de cea sociologică a lui D. Gusti. Să citǎm şi cele două monografii concepute de Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei* şi *Folclor din Râmnicul-Sărat.* Le-am selectat pe acestea întâi, întrucât autorul, în cele câteva decenii de contact direct cu terenul, şi-a precizat o concepţie monografistă cu următoarele elemente mai mult sau mai puţin originale:

- Având ca model lucrarea profesorului său, autorul *Graiului din Ţara Haţegului*, Ion Diaconu s-a fixat asupra unei *zone* delimitate istoric şi etnografic: Ţara Vrancei, pe care, spre deosebire de Ovid Densusianu (Haţegul) a urmărit-o îndeaproape vreme îndelungată. În felul acesta, ideea de monografie s-a transformat într-un proiect de atlas (sau album) folcloric. „Ca şi în colecţiile noastre anterioare, ni se spune, am aranjat şi acum materialul cu indicaţiuni bibliografice, spre a putea înjgheba în curând un atlas folcloric, ori ca să uşureze munca unei colecţii critice a întregului nostru folklor[1]".

- În realitatea vie a folclorului există un anume tip de *evoluţie dialectală*, sensibilă la nivelul biografiei individului reprezentativ. De aceea monografia folclorică a unui grai dialectal trebuie făcută „într-o durată de om", urmărindu-se

[1] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-Sărat*, I, Focşani, 1933, p. 38

transformările succesive, în vorbire şi comportament, ale subiectului purtător de valori artistice. Vârsta, circulaţia şi poziţia acestuia într-o localitate dată, în satele Vrancei de munte ori de podgorie sunt concludente pentru destinul contemporan al culturii tradiţionale care „dispare astăzi vertiginos[1]".

- Totodată, monografia folclorică dialectală poate avea un caracter *concentric*: de la individul reprezentativ al cărui repertoriu se modifică fundamental de la o vârstă la alta, la tipul de comună şi de aici la un ţinut individualizat stilistic. Ion Diaconu a realizat toate aceste trei tipuri concentrice de dialectologie folclorică. Volumul *Cântăreţi şi povestitori populari* (Editura Minerva, 1980) sistematizează repertorii de *texte-convorbiri* cu valoare *etnografico-folclorico-dialectală ale bătrânilor caracteristici consultaţi* în etape succesive. În *Ţinutul Vrancei*, satele, de asemenea *reprezentative*, ca Bârseştii de odinioară, sunt privite ca *succinte monografii*, întrucât aşa-numita *circulaţie folclorică regională* a temelor „se poate stabili mai expeditiv[2]". Cum se poate observa, tipul de monografie preconizat de Ion Diaconu aderă la dialectologia folclorică în general, în accepţiunea de circulaţie, şi mai puţin la cartografiere în maniera atlasului.

În aceeaşi ordine de idei se înscrie şi monografia lui Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, având ca model tot lucrarea lui Ovid Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*. Lui Mihail Sadoveanu, Ţara Oaşului, despre care lua cunoştinţă prin intermediul lui Ion Muşlea (*Cercetări folklorice din Ţara Oaşului),* i se părea ciudată ca obiceiuri şi cultură, ceea ce-l făcea să creadă, eronat, că „alta-i linia pe care coboară din întunecatul

[1] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei. Etnologie. Folklor. Dialectologie*, I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 109
[2] Ion Diaconu, lucr. cit., p. 17

trecut băştinaşii din Ţara Oaşului[1]". Pentru Tache Papahagi, Oaşul reprezintă, cum este şi firesc în marea întindere a românismului, o variantă locală a graiului maramureşean, acesta fiind integrabil, la rândul său, dialectului daco-român. Dată fiind circumscrierea pe grupuri de comune a fenomenelor, studiul lui Tache Papahagi nu este numai o descriere a graiului, însoţită de un corpus de texte, ci şi o schiţă de dialectologie folclorică, bază documentară pentru un eventual atlas de acest fel.

Pentru a treia variantă a atlasului, reţinem doar două monografii realizate de asemenea din perspectiva dialectologiei folclorice. Prima, *Fântâna dorului*, aparţinând lui C. Mohanu, reprezintă o cercetare riguroasă şi sistematică a întregului grup de sate din Ţara Loviştei. Cealaltă, *Folclor din Zona Codrului* de D. Pop, înscrie pe hartă o arie folclorică inedită şi compactă din Munţii Apuseni.

Am adus în discuţie doar câteva modificări, pentru a arăta în ce măsură pot fi utilizate în spiritul dialectologiei folclorice sau reprezintă o direcţie a acesteia. Avem în vedere numai acelea care îşi propun delimitarea unei zone pe baza criteriilor lingvistice şi folclorice. Monografiile *pe sate* (Monografia comunei....), mai vechi ori mai noi, sau colecţiile *pe judeţe* (Folclor din judeţul...), întrucât se întemeiază pe criterii confuze, prezintă interes cu totul secundar, de aceea nu le luăm în discuţie.

Grupul timocean dispune de două *colecţii* de bază pentru dialectologia folclorică, ambele fiind realizate în etape *concentrate* şi distincte. Ne referim la culegerea efectuată de G. Giulea şi G. Vâslan, *De la românii din Serbia,* remarcabilă prin marea bogăţie de texte şi prin asemănarea tipologică a acestora cu folclorul nord-dunărean. Cealaltă, realizată recent sub îngri-

[1] Mihail Sadoveanu, *Ecouri din Ţara Oaşului,* în vol. *Poezia populară*, lucr. cit., p. 87

jirea lui Radu Florea, cuprinde trei volume (I. *Poezia lirică;* II. *Descântece, poezie epică, genuri minore;* III. *Proza populară*), din care primul a şi apărut la Zrenjanin în 1979.

Tipologiile. Din marea varietate a formulelor tipologice (pe teme, motive, subiecte, categorii), trebuie să le reţinem doar pe acelea care pot susţine cercetările de dialectologie folclorică. N. Iorga şi D. Caracostea au avut bune intuiţii în această direcţie. Părerile lor despre răspândirea teritorială a eposului au fost confirmate şi întărite aproape punct cu punct de investigaţiile ulterioare de teren şi de bibliotecă. Astăzi este un lucru binecunoscut, mai ales datorită lucrărilor lui Al. I. Amzulescu, că anumite cicluri ale baladei circulă cu predilecţie în zonele indicate de N. Iorga şi au la bază condiţionările întrezărite de el. Desigur, nu trebuie pierdută din vedere nici poetizarea aventurilor unor eroi locali, cum ar fi Vasile cel Mare din Moldova sau Pintea Viteazul în Transilvania, ceea ce i-a scăpat marelui istoric. Chiar dacă nici N. Iorga, nici D. Caracostea nu şi-au propus să cartografieze textele, continuarea cercetărilor întreprinse de ei conducea în mod necesar în acest sens. A încercat-o Gheorghe Vrabie pentru câteva balade reprezentative (*Meşterul Manole, Voichiţa, Cântecul Şarpelui, Mioriţa)*; mai insistent, A. Fochi, ocupându-se de *Mioriţa* şi Ion Taloş, preocupat de *Meşterul Manole.*

Atlasul. Nu a lipsit, cum s-a văzut, un oarecare interes teoretic în ce priveşte atlasul folcloric, manifestat destul de timpuriu. Totodată, arhivele noastre s-au îmbogăţit, uneori până la împovărare, cu importante colecţii utilizabile pentru dialectologia folclorică. Din păcate, de fiecare dată, ocazia elaborării atlasului a fost ratată din motive ce nu mai trebuie cercetate. Dacă s-ar încerca post-festum întocmirea celor trei variante de atlas în maniera discutată mai sus, aceasta ar însemna o muncă de recuperare din perspectiva ştiinţei şi de reconstituire ca tehnică a cercetării, în sensul că textele culese

în scopuri arhivistice ar trebui preluate, cu multe riscuri, din alte perspective. Nici măcar cercetările actuale de teren din ultimii ani nu sunt destinate dialectologiei folclorice şi, în consecinţă, atlasului. Institutul de studii etnologice şi dialectale, după ce şi-a pus la punct, în câteva decenii, problema terenului, are ca obiectiv principal *Colecţia naţională de folclor,* la drept vorbind operă de recuperare, iar secţiile specializate din ţară, înfiinţate nu de mult (la Timişoara, Craiova, Baia Mare, Iaşi) au mereu aceleaşi preocupări colecţionare. Experienţa din aceste domenii a pus în evidenţă faptul că întocmirea unui atlas pretinde o anume strategie a cercetării, care începe şi nu sfârşeşte cu identificarea ariilor stilistice, ca în cazul colecţiilor discutate mai sus (Hasdeu, Densusianu, Arhiva fonogramică, etc.), recuperabile, totuşi, din motivele arătate, pentru dialectologia folclorică.

Este regretabil că ne lipseşte experienţa practică a unui atlas folcloric. De aceea o discuţie în detaliu ni se pare prematură. Cel mult, pot fi abordate următoarele aspecte ale problemei:

Stabilirea criteriilor. Pentru aprecierea corectă a fenomenelor artistice din perspectiva dialectologiei folclorice, propunem două tipuri de criterii şi anume: *criterii-cadru* şi *criterii-specifice.* Prin *criterii-cadru* înţelegem un sistem de fenomene geografice, etnografice, lingvistice, estetice, istorice, politice şi sociale care permit dezvoltarea unitară în timp şi spaţiu a culturii. În limbajul lingviştilor, acestea ar echivala cu criteriile genetico-structurale, asociate cu altele de ordin politic şi psihologic (conştiinţa vorbitorilor). Cu ajutorul lor, poate fi pusă în evidenţă forţa de expansiune a elementelor de cultură, precum şi funcţia lor uniformizatoare. Pentru dialectologia lingvistică, ele sunt de însemnătate maximă. Prin *criterii specifice* înţelegem fenomenele imprevizibile variabile de la o regiune la alta, de la o ramură folclorică la alta. Ele se opun

criteriilor cadru prin tendinţa centrifugală de individualizare stilistică a creaţiilor, în timp şi spaţiu. Primele pun probleme comune tuturor dialectelor folclorice, celelalte ne permit să urmărim procesul de ramificare a fenomenelor artistice, de la categorii la subcategorii şi de la dialecte la subdialecte şi *graiuri.* Prin *criteriile specifice*, dialectologia folclorică se întâlneşte cu tipologia folclorică (sunt autori care le şi confundă), iar atlasul reprezintă şi o modalitate de clasificare a creaţiei orale, pe lângă cea de valorizare.

Luate împreună, *criteriile-cadru* şi *criteriile specifice* devin sinonime cu legea estetică *unitate în varietate* şi numai sub acest raport trebuie conceput atlasul folcloric. Despre dubla dimensiune a folclorului românesc, existenţa lui în unitate şi în varietate (tipologică şi zonală) s-a scris în repetate rânduri. În special, au făcut-o muzicologii (C. Brăiloiu, Gh. Ciobanu, Emilia Comişel) şi coregrafii (A. Bucşan). Este o caracteristică a etnoculturii. Din acest punct de vedere, fenomenele artistice se dezvoltă paralel şi în corelaţie cu limba vorbită. Va trebui să apelăm din nou la lingvişti pentru ca, după modelul lor deja experimentat, să acceptăm existenţa unor dialecte folclorice. Deocamdată, rămânem la nivelul ipotezelor, nefăcându-se nici o încercare de delimitare a zonelor caracteristice, faza esenţială în munca de elaborare a atlasului. Dar, în legătură cu aceasta, vom reveni.

Să reţinem: cele două tipuri de criterii propuse de noi trebuie folosite în corelaţie şi circumstanţiat, totodată, de la caz la caz. Consemnăm observaţia unui lingvist în legătură cu primul aspect al problemei: „Criteriile lingvistice (genetico-structurale) constituie întotdeauna numai un punct de plecare pentru clarificarea idiomurilor în limbi şi dialecte, deoarece orice clasificare de această natură se face în limitele genetico-structurale. Luarea în considerare a acestor factori, deşi nu dă *cheia* pentru rezolvarea problemei, e totuşi necesară ca o primă

etapă. Altfel am risca să discutăm dacă idiomul *a* este un dialect al limbii *A* sau al limbii *B* sau, în termeni concreţi, dacă istro-româna e un dialect al limbii române sau, să zicem, al sârbocroatei[1]". În termeni şi mai concreţi se poate urmări eşecul prin transformarea, pe bază de decret, a macedoromânei într-un dialect al bulgarei contemporane, dar şi riposta fermă a unora dintre vorbitorii graiului sacrificat[2]. Pe un teren etnografic şi folcloric, una dintre tezele propastorale ale lui Ovid Densusianu a provocat adesea aprecieri limitative: „Când este vorba de elemente păstoreşti, stă scris în „Grai şi suflet", nu trebuie niciodată să pierdem din vedere că ele sunt caracterizate printr-o forţă de expansiune specială, au avut totdeauna o circulaţie întinsă, cu radiaţiuni trecând la distanţe mari de locul lor de origine". Şi mai departe: „În acord cu acest principiu se poate spune că cu cât ne îndepărtăm mai departe spre trecut, cu atât se impune să admitem mai mult importanţa migraţiunilor păstoreşti[3]". De acord. Păstoria constituie unul dintre criteriile-cadru, contribuind la uniformizarea stilurilor regionale, cum a observat pe bună dreptate profesorul bucureştean. Astăzi, specialiştii adaugă şi alte sectoare ale etnograficului, cu aceeaşi funcţie, îndeosebi satele specializate în diverse meşteşuguri. „Fără să subestimeze atare rol al păstoritului (transhumant), cercetările etnografice mai noi au relevat şi alţi factori care au contribuit la păstrarea şi adâncirea acestei remarcabile unităţi lingvistice şi folclorice a poporului român (în trăsăturile esenţiale). Pe lângă păstorit, în domeniul relaţiilor culturale dintre zonele carpatice limitrofe au acţionat şi alte îndeletniciri: comerţul cu vite, băuturi, ceramică (Bistriţa,

[1] Boris Cazacu, *Studii de dialectologie română*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, p. 31
[2] Momčilo D. Savič, *În apărarea limbii macedonene,* în *Analele Societăţii de limbă română* (10), Zrenjanin, 1979, p.227
[3] Ovid Densusianu, *Irano-romanica,* în „Grai şi suflet", I, (1923-1924), p. 40

Secuime, Ţara Bârsei), un intens cărăuşit la trecătorile Carpaţilor (Bran, Săcele, Breţcu, Valea Vinului, Bistriţa etc.), schimbul cu produsele satelor în meşteşuguri, ca şi mişcarea unor grupuri de populaţie din Transilvania în Moldova şi Ţara Românească – sau invers[1]". Despre intensificarea *masivă* a satelor specializate vorbeşte, printre mulţi alţii, şi Tancred Bănăţeanu, identificând, numai în Bihor, aproximativ 40 de localităţi, dintre care 8 de ceramişti. Uneori, textele poetice permit reconstituirea precisă a vieţii etnografice. De ele se serveşte Romulus Vulcănescu pentru trasarea, pe hartă, a drumurilor păstoreşti[2]. În afară de indicarea corectă a localităţilor şi de dezvăluirea originii unor formule introductive de largă circulaţie („Pe drumul Banatului/ Trec oile badiului" şi „Câtu-i Banatul de mare/ Trei feluri de drumuri are", argumente suficiente, totuşi, pentru justificarea lor în cercetările de dialectologie folclorică), textele nu mai prezintă alt interes ştiinţific.

Ion Diaconu a corelat criteriul *genetic* cu cel *estetic* urmărind, cum singur spune, „vâna pastorală[3]", ceea ce l-a condus firesc pe urmele *Mioriţei*. El descoperă balada la diferite categorii de depozitari şi susţine, în baza unei teorii proprii despre *dinamica folclorică*[4], originea străveche (română comună), păstorească şi vrânceană a motivului. Avem însă dreptul să selectăm pentru atlas o anume variantă şi, în baza ei, să formulăm concluzii definitive? În caz afirmativ, multe dintre concluziile autorului *Ţinutului Vrancei* trebuie acceptate. Criteriul estetic nu mai poate fi invocat decât cu unele recti-

[1] N. Dunăre, *Rolul satelor specializate în meşteşuguri în dezvoltarea legăturilor dintre Ţările Româneşti,* în *Apulum* (Extras), 1957, p. 552
[2] Romulus Vulcănescu, *Cartografierea etnografică a transhumanţei în Oltenia de vest,* în „Revista de etnografie şi folclor", 1964, (Anul IX), nr. 1, p.29 şi urm.
[3] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei,* lucr. cit., p. 80
[4] Ion Diaconu, *Aspecte etnografice putnene,* Focşani, 1936, p. 15

ficări. Este superioară estetic doar acea variantă care reprezintă „un zăcământ poetic de dincolo de adaptarea sufletului daco-roman la percepţia creştină a ispăşirii prin iertare şi faptă”? Fie şi aşa. Dar nu avem nici o siguranţă că motivul iniţial, trac la origine, provine din mediul păstoresc. În al doilea rând, criteriul estetic a fost înlocuit tacit cu altul tipologic, dat fiind că, în vechime, motivul mioritic circula sub forme lirice (bocet, colind) şi ritualistice. Dacă selectăm o variantă literarizată, de tip Alecsandri, criteriul estetic se află repus în drepturi. Nu şi cel etnografic, în speţă păstoresc, pentru că textul reprezintă experienţa estetică a întregului etnic. Nu întâmplător, Mihai Costăchescu, pe care nu-l putem bănui de contrafaceri, a cules varianta sa dintr-un mediu dominant plugăresc (Goeşti – Iaşi). De altfel, dacă i-am da crezare lui Alecsandri în legătură cu descoperirea lui Alecu Russo din timpul surghiunului, Soveja însăşi ar fi o enclavă în spaţiul moldovenesc. Ne-o spune categoric chiar Ion Diaconu: „Problema dialectologiei are încă un aspect cu totul special în Vrancea, unde se află o varietate lingvistică: graiul din Soveja, adus de imigranţii din Rucărul şi Dragoslavele Muscelului. De aceea i-am şi făcut loc în colecţie şi se recomandă încă studiu asiduu[1]”.

Am insistat asupra concluziilor lui Ion Diaconu pentru a susţine nu numai corelarea, dar şi aplicarea cu tact a criteriilor de apreciere a fenomenelor artistice pentru includerea lor în studiile de dialectologie folclorică. Altfel, nu ştim sigur dacă *Mioriţa* exprimă ideologia unui grup profesional sau a românilor în totalitate; dacă o preţuim pentru calităţile estetice imaginare sau reale.

Criteriile-cadru permit identificarea anumitor atitudini specifice grupului etnic în comportamentul lui artistic. Spre

[1] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei,* lucr. cit., p. 109-110

exemplu, ca să rămânem tot la domeniul artistic, Pericle Papahagi consemnează următorul fragment liric:

„O moi fĕată, moi muşată,
d– iu– nî ţ– o–ai muşutĕaţa aflată !
– Di Dumnidău n'-ĕasti dată,
cu cundil'u n'-ĕasti scriată"[1].

În folclorul daco-român, această geneză versificată a frumosului uman s-a refugiat în descântece. Dar faptul că apare şi la aromâni pledează pentru vechimea şi originalitatea ei, dezvăluind raporturi cu mitul grec al Afroditei. În aceeaşi colecţie descoperim proverbul „Muşitĕaţa trĕaţi, ma mintea armâni"[2], corespondentul nord-dunărean fiind „Frumuseţea veştejeşte dar înţelepciunea creşte", ambele instituţionalizând deopotrivă repartizarea pe vârste a calităţilor umane. *Somnul* are casă[3], vine călare, misterios, asemenea dorului din daco-română. *Frumos, muşat, mândru* au cunoscut o evoluţie semantică unitară în nord şi în sud, iar *dolus,* „aşa de caracteristic în vocabularul nostru", se păstrează „cu aceeaşi nuanţare semantică nu numai în daco-română, dar şi în aromână şi în meglenită"[4]. Toate acestea, corelate, conturează un sistem de gândire estetică, de mare interes pentru întreaga dialectologie folclorică.

Criteriile specifice nu se află totdeauna în opoziţie cu criteriile-cadru. Uneori le dublează pe acestea din urmă. Tache Papahagi a subliniat prima dată elemente comune de versificaţie

[1] Pericle Papahagi, *Din literatura populară a aromânilor,* I, Bucureşti, 1900, p. 890
[2] Pericle Papahagi, lucr. cit., p. 564
[3] Pericle Papahagi, lucr. cit., p. 4 şi 7
[4] Ovid Densusianu, *Semantism anterior despărţirii dialectelor române,* în „Grai şi suflet", II, (1925-1926), p. 1

în folclorul daco-român şi aromân: ritmul trohaic, versul 7/8 silabe şi rima alăturată. Pe de altă parte, ritmul constituie un element de convergenţă şi la nivelul morfologiei artei, în muzică, dans, literatură. Există apoi formule stilistice care circulă în toată masa etnicului, esemenea fondului principal de cuvinte. Este vorba de formule introductive (de doină, baladă etc.), motive, subiecte, personaje: „Oltule, Olteţule,/ Seca-ţi-ar izvoarele"; „Pe unde vine dorul,/ Nu poţi ara cu plugul"; „La munte ninge, plouă,/ La şes cade rouă"; „Plânge-mă, maică, cu dor,/ Ţi-am fost fată şi fecior" (C. Brăiloiu, Emilia Comişel, Tatiana Găluşcă-Crâşmaru, *Folclor din Dobrogea)*; „În curte la Ştefan Vodă,/ Mari boieri s-au strâns de vorbă"; „Departe, vere, departe,/ Nici departe, nici aproape"; „Pe cel deal, pe cel colnic/ Sue-o pruncă şi-un voinic"; „Strigă Mirea dintre lunci,/ Dintre lunci, din văi adânci"; Strigă fata din cetate/ La voinic din ceea parte" (G. Giuglea şi G. Vâlsan, *De la românii din Serbia)*; „Pasăre galbenă-n floc,/ Rău mn'i-ai cântat d'e năroc"; Pădure, soră cu min'e/ Nu mă spun'e cătă n'ime"; „Cin'e nu-i mâncat d'e răl'e/ Nu horească hori ču žăl'e"; „Čin' c-o făcut horil'e/ Avă ok'i ca muril'e" (Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului*); „La grădina lu Lion/ toati păsările dorm"; „Mălăncuţa din Hârlău/ sî primblî pin Movilău"; (ale cui) „...Sunt aceste curţ/ aşă nanti, luminati,/ cu hlanţug di ser legati"; „De la Tisa păn la Prut/ nouî cai ã obosît"; „Frundzuleana di măr dulši,/ Ieş , măicuţî-n dial la cruši/ Şî-i vide-ncotro m-or duši"; „Măi šiobani di la oi,/ Tu n-ai grijî, niš nevoi"; „– Cucule, voinicule/ Vara-ni vii, toamna te duši,/ Mă n'ier iarna şi mănînši!"; „Bată-l norocul să-l batî/ Šini m-o scris la armatî" (P.V. Ştefănucă, *Cercetări folklorice în Valea Nistrului de jos*); „Cucule pasăre mândră/ Du-te la codru şi cântâ"; „Şi-am zis verde doi măslini,/ Rău îi, Doamne, prin străini". Exemplele au fost selectate, cum se poate observa, din zone foarte diferite ale României, pentru a se constata unitatea stilistică a acesteia. Ideal ar fi să cartografiem asemenea motive, nu să completăm doar

mental, în baza lecturii, extinderea lor spaţială. Am fi realizat tot atâtea hărţi şi demersuri practice în direcţia atlasului.

Iată şi exemple de aplicare limitativă a criteriilor specifice. Să pornim de la fapte concrete:

„Frundzî verdi baraboi,
ni-o făcut maica pi doi
š-o-mplut ţările cu noi.
Frunzâleana lozâoarî,
s-o oprit maica prin ţarî
sî ni strângî grămăzioarî.
Grămăzioarî nu ni-o strîns,
numai ni-o pornit la plîns.
Astî varî n-o fost varî
š-o fost om potop š-o parî
šî ni-o ars la inińioarî".

Modelul acestor texte îl constituie următorul cântec de largă circulaţie pe teritoriul nord-dunărean:

„Frunză verde lozioară,
La Focşani între hotară
Este un nuc cu frunza rară,
Se strâng cucii toţi din ţară
Şi cântă de se omoară..."

Exemplele fac parte dintr-o familie de variante aparţinând liricii de înstrăinare. Pentru dialectologia folclorică, ele sunt interesante şi ca ilustrări ale convergenţei şi divergenţei stilistice. Ultimul segment, de circulaţie moldo-munteană, apare mai unitar ca structură iar, în privinţa lexicului, se apropie de limba literară. Celelalte, datorită unor condiţionări istorice pe care nu le mai discutăm, şi-au dezvoltat repertoriul de motive, diferenţiindu-se stilistic de prototipul „La Focşani între hotară". O inovaţie pe tema

dialectologică a divergenţei, de fapt a unităţii în varietate, o constituie motivul „Oliolio, frate răzleţ", în care a excelat Transilvania. Un fragment al acestuia se află şi în colecţia de poezii populare a lui Mihai Eminescu:

„Noi atunci om învăţa carte,
Când o creşte grâu-n casă
Ş-a bate cu spicu-n masă,
Şi a creşte orzu-n tindă,
Ş-a bate cu spicu-n grindă".

Iată şi comentariul unui folclorist (răzleţ şi el, într-un fel), la pasajul selectat din colecţia amintită: „Şcoala, însă, fiind o monopolie a bogătaşilor, cointeresaţi să ţină poporul în obscuritate, prezenta pentru el o cetate de necucerit."

Eminescu a reţinut sensul străvechi al cuvântului *carte*, acela de scriere agresivă de la împăratul de la Viena. Textele de înstrăinare de tipul celor citate – au fost provocate de fenomenele de aculturaţie şi nu de cele sociale. Mai adăugăm că, în concepţia îndătinată a orfismului, atât de specifică geto-dacilor, plânsul (de doină) şi cântecul (de bocet) apar consubstanţiale. Cântecul *La Focşani între hotară*, cu variantele regionale, se înscrie printre fenomenele specifice ale cugetării autohtone. Ca să devină subiect pentru dialectologia folclorică, el trebuie cercetat, în prealabil, din punct de vedere tipologic. Se confirmă şi de data aceasta teoria, verificată de lingvişti, că *monografia* (pentru folcloristică) şi *tipologia*, colecţia şi atlasul reprezintă tipuri de cercetări complementare. Ele constituie „o sursă de bază pentru informarea dialectologului asupra registrului de variante ale graiului studiat".[1]

[1] Valeriu Rusu, *Introducere în studiul graiurilor româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977, p. 102

O problemă specială este *unificarea* sau *echivalarea* criteriilor, astfel încât să poată fi utilizate la nivelul tuturor artelor folclorice. Se cunosc controversele lingviştilor în legătură cu împărţirea *românei* în dialecte şi graiuri. E de aşteptat ca situaţia să se repete şi în cazul folcloriştilor. Unitatea stilistică a Romaniei orientale poate fi mai uşor susţinută datorită elementelor comune ce apar în evidenţă. Indiferent de varietatea tipologică a *Mioriţei*, tema păstorească rămâne un factor de convergenţă. Factorii specifici muzicii româneşti apar în linii generale aceiaşi şi la Gh. Ciobanu[1], şi la Emilia Comişel[2]. Adică: scara pentatonică, sunetul de cadenţă (începând cu primul rând melodic, stilul rubato în execuţie), structura octosilabică a versului, independenţa relativă a textului de melodie, sisteme de ornamentare melodică etc. Ambii autori îmbină elemente ce ţin de poetica textului, de structura frazei, de funcţia şi modul de execuţie a cântecului răspândit pe teritoriul românesc, pe când Bartók Béla, ca şi Adrian Fochi, mai târziu, se întemeiază pe criterii morfologice: „Împărţirea în teritorii dialectale porneşte de la melodiile de *horă* sau – cum se numesc oficial – de *doină,* o dată pentru că grupul lor este cel mai însemnat şi mai mare, apoi fiindcă deosebirile dintre melodiile de acest fel, după regiuni, sunt izbitoare. Deosebirile dintre melodiile de colindă ale feluritelor regiuni sunt mai puţin simţite, iar pe de altă parte graniţele teritoriilor dialectale ale colindelor nu se acoperă întocmai cu graniţa teritoriilor dialectale ale horelor”[3].

---

[1] Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare,* în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 42-43

[2] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, lucr. cit., p. 49 şi 311-312

[3] Bartók Béla, *Însemnări asupra cântecului popular,* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 217

Criteriul numeric invocat de Béla Bartók aminteşte de cel al *frecvenţei,* folosit de Ion Gheţie pentru stabilirea dialectelor românei[1]. Dar ce se potriveşte fenomenelor de limbă poate rămâne fără semnificaţie în folcloristică. Valoarea stilistică a faptelor artistice se remarcă nu neapărat prin frecvenţa ridicată, ci şi prin fixarea lor la anumite contexte-matcă. Cuvântul *jale* indică o stare lirică depresivă. Când cătana spune: Măi, neamţule, nu ţi-i jele/ Când vezi sânge pe curele?", termenul a căpătat o nuanţă nouă, specifică poeziei de ostăşie, şi anume de *milă*. Rima a impus cuvântul *jele,* contextul l-a obligat să-şi însuşească o valoare semantică aparte. O oraţie de nuntă de tipul: „Cucoane mire eşti bucuros/ Că, iată, ţi-am adus mireasa?", nu-l şochează pe lingvist. Expresia *cucoane mire* face parte dintre modalităţile stilistice consacrate idealizării personajelor aflate în momente festive unice. În Transilvania, în aceleaşi contexte, circulă formula *domnul mire,* cu îndepărtat substrat latinizant, iar în Muntenia şi Moldova de sud, *tînărul nostru împărat,* cu uşoare preţiozităţi bizantinizante. *Cuconul mire* este deci o izolexă. La răsărit de Carpaţi, apare şi: „buna zâua, horî frumoasă,/ Şi bini ti-am găsît sănătoasî, cucoanî mireasî".

Uneori criteriile trebuie *echivalate*, în sensul că lipsa unor categorii poetice într-o zonă poate constitui un tip de *omisiune elocventă*. Liricizarea baladei în partea de nord a ţării este un fenomen caracteristic. Totuşi, eposul persistă, în alte specii versificate, de pildă în creaţia agrară, construcţie narativă de mare amploare în Moldova. Abundenţa colindelor în Transilvania este compensată de alaiurile cu măşti de la răsărit de Carpaţi. Cartografierea acestor manifestări la nivelul de

[1] Ion Gheţie, *Asupra repartiţiei dialectale a daco-românei,* în „Limba română", 1969, (Anul XVIII), nr. 5 (Extras), p. 506

generalitate a genurilor şi a speciilor trebuie să reprezinte, prin simboluri adecvate, situaţia specială a eposului şi a ritualisticii.

Existenţa a două-trei secţiuni dialectale, una carpatică şi alta extracarpatică (de deal şi de câmpie), este recunoscută de mulţi cercetători. Ideea trebuie căutată tot la Bartók Béla, fiind însuşită, deopotrivă, de etnomuzicologi, ca şi de lingvişti. Autorul maghiar se referea, este drept, la partea vestică şi nordică a Ardealului, dar avea în vedere şi alte zone, de pildă Câmpia Transilvaniei şi marile deschideri transhumante spre Dunăre, prin Vrancea şi Argeş. Mai târziu, Sexil Puşcariu avea să constate în acelaşi sens un *mănunchi* de forme care, indiferent de varietăţile lor locale (în Moldova, Muntenia, Banat), „se întretaie cu Transilvania”[1]. Să reţinem şi afirmaţia: „Unele particularităţi tematice sau mai cu seamă stilistice duc la stabilirea a două arii mari ale întregului teritoriu românesc; cea nord-vestică, cuprinzând Moldova nordică, Transilvania cu Banatul, şi cea sud-estică, în care se înglobează Oltenia, Muntenia şi Moldova sudică. În linii mari cele două zone ale liricii populare aproape coincid cu cea a bocetului propriu-zis, dar se diferenţiază de cele ale colindelor şi cântecelor rituale funebre. Judecând după culegerile mai vechi, se pare că în Moldova limita baladei şi chiar a liricii a fost mai la sud, aproximativ aceeaşi cu cea a bocetului – fără ca aceasta să coincidă cu graniţa dintre Ţara de sus şi Ţara de jos – dar în ultimele decenii se semnalează tendinţa ca această limită – mai ales în baladă – să fie împinsă mai spre nord”[2].

Cercetarea lui Ovidiu Bârlea, una dintre cele mai serioase din domeniul dialectologiei folclorice româneşti, este confirmată şi pe teren lingvistic. Ne referim la studiul de teren al lui

[1] Sextil Puşcariu, *Limba română, Bucureşti,* Editura Minerva, 1976, p. 216
[2] Ovidiu Bârlea, *Diferenţierea teritorială a liricii populare,* în „Revista de etnografie şi folclor”, 1967, nr. 3, p. 188

Boris Cazacu[1], consacrat proceselor de nivelare a diferenţelor dialectale, sub influenţa limbii comune. Pornind de la ideea, verificată în lingvistica modernă, că în circulaţie se impune forma literară, autorul a constatat deplasarea, de la sud la nord, a unor izoglose (*ficat*, *os*, *porumb*, *zăpadă*) şi de la nord spre sud a altora (*mire*). Din păcate, folcloriştii, cu excepţia muzicologilor (Emilia Comişel, Tiberiu Alexandru, Traian Mîrza) şi a coregrafilor (Andrei Bucşan), nu au abordat asemenea cercetări concrete, de amploare şi de durată.

Precizarea terminologiei. Ne referim la două categorii de termeni, prima privind răspândirea teritorială a fenomenelor artistice, cealaltă, legată de titulatura atlasului. Lingviştii au rezolvat, se pare, problema, pentru partea ce le revine. În studiile de dialectologie folclorică, termenii de specialitate, din seria indicată, circulă cu foarte mare libertate, pierzându-şi funcţia logică de definire a unor realităţi concret delimitate. Apar formule sinonime ca: arie de circulaţie, regiune folclorică, dialect, zona muntelui, a câmpiei sau a podgoriei.

Evident, fenomenele culturii nu coincid nici între ele, nici nu se supun cu stricteţe formelor geografice. Altfel, ar trebui să considerăm *ţările* închise, iar transhumanţa, satele specializate, cărăuşia, negoţul etc. reduse la zero în ce priveşte funcţia lor istorică de uniformizare stilistică. Să rămânem la terminologia consacrată şi în alte ramuri ale ştiinţei: *dialect* şi *grai*, întrucât ea defineşte realităţile istorice, distincte şi complexe. Am putea vorbi, fără riscul confuziilor, despre zona musceleană a *doinei de codru* (Al.I. Amzulescu), despre limita nordică a ariei bocetului (Ovidiu Bârlea), dar şi despre complexul sărbătorilor de iarnă ca o secvenţă pe verticală a graiului artistic moldovenesc. *Aria* şi respectiv *zona* indică teritorializarea unui fenomen selectat convenţional dintr-un complex, pe când *graiul*

[1] B. Cazacu, *Studii de dialectologie română*, lucr. cit., p. 90

şi mai ales *dialectul,* complexul însuşi. Cartografierea epuizează printr-o singură hartă datele fenomenului corespunzător unei zone. Dialectul pretinde atlasul întreg.

Cât priveşte cea de-a doua serie de termeni indicată mai sus, pledăm pentru formula de *atlas folcloric*, nu *dicţionar* ori *album,* cum s-a mai propus, iar disciplina care îl elaborează să se numească *dialectologie folclorică.* Toate acestea ni se par utile şi pentru eventualele şi necesarele corelări cu discipline şi sectoare înrudite ale cercetării: *dialectologie lingvistică, Atlasul Etnografic al României (AER),* bazele dialectale şi folclorice ale literaturii scrise etc.

Tipul de atlas. Tipologia atlaselor lingvistice este deja foarte bogată: fonetice, lexicale, morfologice, fonologice[1], istorice[2], şi chiar pentru diminutive[3]. Ne interesează doar două categorii: *atlase folclorice analitice* şi *atlase folclorice sintetice,* cel puţin în această fază incipientă a *dialectologiei folclorice*. Ca să ne folosim de informaţia lui Romulus Vulcănescu, *atlasul,* indiferent de conţinutul său tematic, este un tip de reprezentare cartografică a culturii, la un anumit nivel de abstractizare[4]. Pentru ca simbolurile utilizate să reflecte corect realitatea de pe teren, factorii indicatori, eşantioanele, schemele, modelele au nevoie de o bună corelare într-un sistem logic şi coerent, astfel încât să permită oricând jocul gândirii şi al cunoaşterii, de la faptele particulare la cele generale. De aceea, firesc ni se pare să se înceapă cu elaborarea atlaselor folclorice analitice, pe *zone*, pe *ţări* şi pe *dialecte.* La un alt nivel de abstractizare, se poate realiza un atlas folcloric general, fiind corelate fapte caracte-

[1] Valeriu Rusu, lucr. cit., p. 67

[2] Matilda Caragiu-Marioţeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord şi sud-dunăreană),* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 74

[3] Matilda Caragiu-Marioţeanu, lucr. cit.

[4] Romulus Vulcănescu, *Concepte de reprezentare cartografică în etnologie: scheme, tipuri şi modele,* în „Revista de etnologie şi folclor", 1970 (Tomul 15), nr. 3, p. 191

ristice din toate ramurile artelor populare, ca, la nivelul ţării, să putem vorbi de un model românesc. Cât priveşte „elaborarea unei opere etnografice de tipul *AER,* se poate trece gradat, de la ancheta generalizată pe ţară asupra elementelor şi aspectelor civilizaţiei şi culturii populare, efectuată prin concursul ştiinţelor etnologice particulare, la un sistem corelat de modele culturale analitico-descriptive şi stilistico-matematice, relevate de ancheta interdisciplinară, care să acopere nevoile unei imagini complexe şi viziuni unitare despre viaţă şi lume a poporului român”[1]. Şi ALR şi NALR, opere colective, au fost elaborate tot *în trepte,* începând cu acţiuni singulare (Weigand, Candrea), dar continuând şi astăzi cu mari echipe de specialişti.

Scopul atlasului. În funcţie de tipul de atlas se realizează şi scopul acestuia. Când Tache Papahagi definea drept scop principal al atlasului (el spune *dicţionar* sau chiar *muzeu folcloric,* gândindu-se la starea incipientă a cercetărilor), „încadrarea într-o parţială lume folklorică euro-mediteraneană”[2], se referea la atlasul de tip sintetic. Cu acelaşi prilej, Tache Papahagi, considerându-se un percursor în problemele de lexicologie (şi de dialectologie folclorică, adăugăm noi), sublinia importanţa acestora şi pentru dezvoltarea ştiinţei româneşti. În acest caz, avea în vedere lucrările de tip analitic. Nu înseamnă că ambele tipuri n-ar sprijini dezvoltarea ştiinţei autohtone ori europene, atunci când experienţa şi priceperea nu lipsesc. De reţinut că atlasul nu trebuie să înscrie pe hartă întreaga masă a fenomenelor artistice. O face arhiva. Problema nu este ce să reţii, spune Sever Pop, „ci ce trebuie sacrificat”[3]. La nivelul ştiinţelor etnologice particulare, etnomuzicologie, etnoliteratură, etnocoregrafie, funcţionează mai accentuat criteriile

[1] Romulus Vulcănescu, lucr. cit., p. 195
[2] Tache Papahagi, *Mic dicţionar folkloric,* lucr. cit., p. 31
[3] Sever Pop, lucr. cit., p. 69

specifice, pentru a transcrie în concepte şi reprezentări faptele consemnate direct pe teren, făcându-se accesibile altui grad de generalitate. În plan supradialectal şi eventual etnologic, criteriile-cadru preiau funcţia celor specifice şi-şi construiesc altele, cu valoare conceptuală mai largă. Astfel, cele două tipuri de criterii se află mereu în mişcare de translaţie, asigurând, de la caz la caz, funcţii concrete atlasului.

Concluzii

– Dialectologia folclorică ne apare ca o ştiinţă subsumată folcloristicii generale. Ei îi revine spre cercetare un set de probleme specifice (raporturile dintre expresia lingvistică şi expresia poetică, dinamica pe verticală a stilurilor regionale, răspândirea acestora în spaţiul etnografic, elaborarea atlaselor), metode de lucru (culegerea textelor în scopuri bine determinate, analiza lor din perspectiva anumitor criterii), categorii de concepte (de pildă, reformularea semantică a cuvantului *dialect*), toate acestea asigurându-i o anumită autonomie relativă în raport cu alte discipline mai mult sau mai puţin înrudite.

– Împărţindu-şi materialul de cercetare cu dialectologia lingvistică, etnografia, sociologia etc., dialectologia folclorică este obligată să colaboreze cu acestea în vederea verificării rezultatelor proprii. Foarte adesea, de pe teren propriu, ea poate oferi un model de cercetare interdisciplinară. La nivelul actual al ştiinţei, nu se mai pune problema subordonării dialectologiei folclorice altor discipline.

– Nu există încă un tratat de dialectologie folclorică. Dar încă de la sfîrşitul secolului trecut, cum am arătat, cercetarea românească a început să se îmbogăţească cu importante colecţii, studii monografice, tipologii, încercări de cartografiere care pot fi utilizate cu succes şi în scopurile proprii dialectologiei folclorice. Să sperăm că o echipă de entuziaşti îşi va propune, într-un viitor apropiat, şi elaborarea atlasului

folcloric, având ca punct de plecare culegerea textelor. Ar fi un atlas socio-folcloric, dat fiind destinul contemporan al creației, dar am avea garanția că a fost conceput special în acest scop.

– Odată constituită, dialectologia folclorică poate stimula dezvoltarea altor discipline. Întrucât operează cu criterii specifice, în cea mai mare parte de ordin stilistic, îi stă în putință să fixeze pe teren ariile de răspândire a motivelor poetice. Pe acest temei, se poate naşte un tip de *stilistică sistematică*, scutindu-ne de formulări intuitive privind cantitatea de metafore, să spunem, sau de rime din vest în comparație cu cele din est. În acelaşi timp, dialectologia folclorică are de adus lămuriri în legătură cu evoluția limbii literare şi a scrisului artistic. Se pare că textele poetice trec, în bloc, în rândurile formelor strict locale şi conservatoare. Unele dintre ele, însă, se afirmă în raport literar asemenea capodoperelor literaturii scrise. Mai mult decât atât, s-au dezvoltat paralel cu ea şi au stimulat-o. Dar să aşteptăm concluziile viitoare.

3. Poetici româneşti în general şi poetici folclorice în special

Trebuie făcută de la început distincție între *poeticile explicite* şi *poeticile implicite*, primele fiind construcții teoretice sistematice, destinate să lămurească fenomenele artistice în diversitatea lor morfologică şi să propună legi mai mult sau mai puțin normative privind modalitățile de elaborare a textelor. Cei care practică tipul de *poetică explicită* sunt, de obicei, *outsideri*, adică valorizatori ai unei realități care li se oferă spre cercetare: *creația spirituală.* Cu alte cuvinte, se afirmă ca receptori. Ei nu rămân simpli lectori, ci evoluează în calitate de creatori de ideologie literară, integrabilă prin concepte, legi şi sisteme într-o disciplină ştiințifică de sine stătătoare, pe care o etiche-tăm,

potrivit interesului acordat unuia sau altuia dintre aspectele limbajului artistic: poetică, stilistică, retorică.

Poeticile implicite exclud discursul strict teoretic. Ele rezultă din natura operelor, dat fiind că există mari creatori, fie culţi, fie anonimi, care intuiesc singuri formele poetice, ca expresii ale unor experienţe personale şi fireşti sau, cel mult, aderă tacit la o orientare teoretică ori alta. De aceea nu se poate vorbi decât de o poetică difuză la Eminescu ori la Creangă, Coşbuc, Sadoveanu, Mateiu Caragiale, artistul anonim etc.

Elementele acestei direcţii pot fi identificate la nivelul diferitelor compartimente ale sistemului de comunicare: în orizontica operei, în *mărturisiri*, în poetizarea unor idei teoretice (*Icoană şi privaz, Criticilor mei, Epigonii),* în recunoaş-terea unor modele (Neculce, Creangă şi folclorul pentru Sadoveanu). În ce priveşte creaţia orală în totalitate, citabile, printre altele, sunt formulele paremiologice de tipul: „Cuvîntul întâi să-l cioplești, apoi să-l arăţi"; sau textele lirice din seria: „Cine-o zis dăinu-dăina"; ori din familia de variante: „Doină, doină cântec dulce". Evident, cei care practică acest tip de poetică o fac de pe poziţie de *insideri*, ca o autovalorizare mai mult sau mai puţin obiectivă a propriei lor activităţi spirituale.

Ambele poetici, *explicită* şi *implicită,* se completează una pe alta: prima, deşi relativ autonomă, îşi construieşte judecăţile de valoare în dependenţă de tripticul artist-operă-public, situat în serie sincro-diacronică; cealaltă tinde permanent să se pună de acord cu opiniile literare deja existente sau să dea explicaţii lectorilor atunci când se presupune că noile fenomene artistice creează dificultăţi în receptarea lor. Blaga, de pildă, s-a folosit de citate din propria-i operă, considerată de autor mai adecvată pentru ilustrarea metaforei reveletoare. Artistul popular simte şi el nevoia să lămurească geneza stărilor lirice din doine: „Eu de nu mi-aş şti hori,/ de dor mare m-aş topi...".

În ordine cronologică, poeticile româneşti s-au dezvoltat în consonanţă cu cele europene. Încă de la începuturile scrisului, autorii români şi-au luat ca modele capodopere universale, însuşindu-şi totodată concepţiile şi regulile literare ale vremii. Dosoftei, Miron Costin, Dimitrie Cantemir etc., care activează în aşa-zisa epocă a barocului european, concep cărţile şi modelează frazele din această perspectivă, cum ni se demonstrează într-o lucrare consacrată problemei.[1] După ei, relaţia cu artele poetice apusene a devenit o permanenţă. Într-o perioadă mai nouă, I. Heliade-Rădulescu făcea cunoscute, la noi, teorii diverse, conspectând din Marmontel, Macpherson, Blair, Schlegel, Hugo, autori moderni pentru acea vreme, apreciaţi pentru intenţiile lor novatoare. La români, ca şi la francezi, încă se mai punea preţ pe reguli. Se credea că poetica (retorica, stilistica) se conduce după acelaşi regim cu al gramaticii: una fixează reguli pentru vorbirea corectă, cealaltă pentru scrierea frumoasă, figurată. Se resimţea aici un îndepărtat puseu al compromisului dintre poeticile post-medievale şi dipticul arte liberale/ arte mecanice (trivium/ quatrivium), teoretizat de Aristotel, Galen, Isidor din Sevilla, dogmatizat în anul 787 la Conciliul din Niceea. De reţinut că, deşi a scris *Povăţuiri asupra poeziei după Boileau şi Horaţiu. Regulile sau gramatica poeziei* (1831), Heliade înclină mai curând, atât teoretic cât şi în practica scrisului, către generaţia lui V. Hugo şi are încredere în funcţia stimulatoare a modelelor: „Pe puţini poeţi i-au făcut versificatori şcoala sau regulile. Tactul, cadinţa, armonia, simetria rimei poci zice că au fost înnăscute într-nşii dimpreună cu poezia. Nişte modele frumoase, citirea poeţilor mari le-au

[1] Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975

fost destule reguli”[1]. Din această perspectivă poate fi reconsiderată şi teoria lui Heliade despre traduceri, receptată într-un mod simplist şi tendenţios de generaţia lui Mihail Kogălniceanu. Să-l ascultăm: „Lucreze care cum poate şi înlesnească-se traducţiile: traducţiile cele bune înfrumuseţează şi nobileşte limba; prin ele intră în limbă toate frazurile şi mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiţilor autori vestiţi şi îmbrăţişându-le face ale sale”[2].

În aceiaşi ani, un contemporan francez al lui Heliade, anume A. Filon, concepea poetica în strânsă relaţie cu gramatica, aderând într-un mod mult mai tranşant decât autorul român la spiritul îndătinat al regulilor clasiciste: „Ces Éléments de Rhétorique *sont précédés d’une* Introduction *sur l’origine et les progrès de l’écriture, dont l’examen se rattache nécessairement à l’art de bien dire: sur la grammaire générale, dont l’étude est très propre à former le jugement des jeunes gens*”[3].

A. Filon, Emile Lefranc, A. Pellissier, retoricieni oficiali, au impus aproape în tot secolul al XIX-lea principii clasiciste inspirate din Horaţiu, Dionis din Halicarnas, Quintilian, Boileau. Erau binecunoscuţi şi în ţările române, cărţile lor circulând intens. Reforma învăţământului de după prima unire modernă (1859) pare să-i fi asimilat. Cel puţin în acest sens pledează unele tratate autohtone de retorică, aşa cum ar fi cele ale lui Dimitrie Stoica, *Retorica* şi *Poezia*, ambele profesate la Iaşi în cel

[1] Ion Heliade Rădulescu, *Despre versificaţie*, în vol. *Critica literară,* Ediţie, prefaţă, note, glosar şi indice de Aurel Sasu, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 439

[2] Ion Heliade Rădulescu, *Scrieri lingvistice*, Ediţie, studiu introductiv, note şi bibliografie de Ion Popescu-Sireteanu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 64-65

[3] A. Filon, *Eléments de Rhétorique française*, Paris, 1834, p. V-VI

de-al şaptelea deceniu al secolului trecut.[1] Autorul redactează textele „din ordinea Ministerului Instrucţiunii", cum ni se spune în prefaţă şi dă impresia că se inspiră din aceleaşi izvoare ca şi contemporanii săi francezi, A. Filon, Emile Lefranc, A. Pellissier aflaţi, de asemenea, sub jurisdicţia învăţământului în ţara lor. Şi într-o parte şi în alta, la francezi şi la români, retorica este definită ca disciplină *bene dicendi* sau *ars oratoria.* Repertoriul de probleme rămâne aproape invariabil de la un tratat la altul: Introducere (Definiţie, Diviziune); Prima parte (Invenţia şi formele de argumentare); Partea a doua (Elementele invenţiei); Partea a treia (Elementele stilului. Figurile. Tropii. Diferite forme de stil). Retorica, poetica şi stilistica reprezintă o materie unică la francezi.[2] În schimb, ele apar separate ca diviziuni ale ştiinţei limbajului la Dimitrie Stoica. În prima lucrare citată, (*Retorica*), accentul cade pe topica discursului, pe figuri şi forme tropice; în a doua, (*Poetica*), acordându-se interes special formelor poeziei (genurile, speciile, structurile metrice). Din acest punct de vedere, profesorul ieşean se apropie mai mult de Pierre Fontanier, care separă gramatica de retorică, poetica de retorică, tropii de figuri, manualul *Figurile limbajului* fiind inclus încă din 1821 „pe lista cărţilor clasice".[3] De altfel, Dimitrie Stoica nu s-a conformat întru totul programei Ministerului Instrucţiunii nici în utilizarea strictă de „exemple din autorii clasici"[4]. Nu a făcut-o însuşi Heliade Rădulescu în lucrările sale de tinereţe ori de maturitate, iar Titu Maiorescu (în *O cercetare critică asupra poeziei române din 1867)* avea în redactorul de la „Curierul românesc" un mare percursor. De

[1] Dimitrie Stoica, *Poetica* şi, respectiv, *Retorica* (ambele manuscrise), Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu", Iaşi, 1868
[2] Am citat după A. Pellissier, *Principes de rhétorique,* Paris, Hachette, 1877
[3] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului,* Traducere, prefaţă şi note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 14
[4] Dimitrie Stoica, *Poetica,* loc. cit., p. 1

aceea nu putem fi de acord cu ideea că „retoricele româneşti ale secolului al XIX-lea" au fost „foarte conservatoare teoretic" şi numai exemplificările s-au aflat „mult mai în acord cu atmosfera estetică a vremii".[1] Din contra, efortul de sinteză (Ion Heliade Rădulescu, Iancu Văcărescu, Timotei Cipariu), de adaptare a principiilor retorice (clasiciste, manieriste, romantice) la realităţile literare autohtone (Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu) au constituit preocupări constante şi de prim ordin. Ne aflăm, deja, după o seculară experienţă a scrisului, de aceea nu putem reduce formele ideologiei literare la simple operaţii mimetice.

Generaţia lui Maiorescu şi a lui Radu Ionescu înscria elementele de expresie în sfera unei logici specifice, cea a artei, poezia devenind o chestiune de viziune orizontică şi nu de simplă activitate artizanală: „Poezia are o limbă a sa, scria şi Bogdan Petriceicu Hasdeu, care nu se încheie în cadenţă sau în consonanţă, ci în alegerea şi în gruparea cuvintelor, potrivit cu misia artei"[2].

Deocamdată, poetica a uitat de gramatică. Îşi va reaminti de ea în ultimele două decenii ale secolului nostru, o dată cu dezvoltarea teoriei transformaţionale despre formali-zarea limbajelor logico-matematice. Însă, în a doua jumătate a secolului trecut, poetica îşi găseşte un nou termen de compa-raţie în descendenţa gândirii kantiene şi anume *ştiinţa*, pentru delimitarea celor două modalităţi de comunicare a adevărului, pe calea judecăţilor logice (filozofia) sau pe calea judecăţii sensibile (arta). În această ordine euristică, în care se află implicată şi poezia, fiecare disciplină operează cu aceeaşi materie primă, limba comună, dar alegerea cuvintelor şi

[1] Antonia Constantinescu, *Cuvânt înainte* la (Pierre Fontanier). *Figurile limbajului,* loc. cit., p. 9

[2] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Mişcarea literelor în Eşi,* în vol. (Emil Manu) *Arta poetică la români*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1979, p. 82

construirea discursurilor se deosebesc atât de mult într-o parte şi în alta, încât rezultatele muncii de elaborare se înscriu în clase diferite ale cunoaşterii (Titu Maiorescu). Se vorbeşte tot mai insistent despre *poezia pură*, adică despre alegerea cuvintelor din perspectiva unei logici în sine, cea a artei. Începutul l-a făcut Téophile Gautier cu vestitul său poem *Albertus*. Paul Verlaine distingea sonurile muzicale ale cuvintelor, iar Baudelaire identifica stranii corespondenţe între formele naturii, pe care le asocia la nivelul cuvintelor-semne cu esenţe, parfumuri, culori.

Toate aceste direcţii din poeticile moderne privind autonomizarea formelor de expresie erau perfect asimilate de conştiinţa estetică românească. Faptul explică primele mari contribuţii româneşti la gândirea poetică europeană: Eminescu, reflectând asupra formelor tropice, sublinia, mult înaintea etnologilor de astăzi, caracterul lor formalizat în funcţie de epocă şi de breaslă; Al. Macedonski suplimenta teoretic simbolismul, bazându-se pe dipticul logic/ ilogic în organizarea sonoră a vocalelor şi versurilor; Eduard Gruber încerca să impună teoretic în conştiinţa europeană (prin lucrările sale unanim apreciate la Londra şi la Leipzig), paralel cu A. Rimbaud, principiile audiţiei colorate. Doar moartea prematură l-a privat de o faimă mondială.

Acelaşi spirit novator în domeniul poeticii s-a constatat şi în secolul nostru. Este vorba de cercetarea capodoperei ca semn esenţial al creativităţii (Mihail Dragomirescu), de limbajul poetic ca variantă semantizantă a limbii comune (Dumitru Caracostea), de opera literară ca artifex al omului social (Mihail Ralea), de poetica prozei (T. Vianu), a liricii (Liviu Rusu), de logica expresiilor ermetice în poezia modernă (G. Călinescu), a *formelor diforme* (Lucian Blaga), sau de reabordarea tropologiei (T. Vianu). Reţinem apoi interesul pentru limbajul poetic din perspectiva stilisticii lingvistice, citabile fiind, în acest sens,

studiile lui Ovid Densusianu, Emil Petrovici, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, apoi metodele de analiză publicate de fostul Cerc de poetică şi stilistică al Universităţii din Bucureşti (conducători: T. Vianu, Al. Rosetti, Mihai Pop), iar, în ultima vreme, datorate unor reviste de specialitate. Se mai înscriu studii de poetică a unor categorii gramaticale, asupra stilului scriitorilor (cronicarii, Creangă, Mateiu Caragiale, Sadoveanu), antologii de texte, dicţionare.

Un alt aspect al originalităţii poeticilor româneşti vine, hotărât, din direcţia folclorului. Fie că ne referim la epoca Dosoftei – Anton Pann, caracterizată prin poetici dominant implicite, fie că avem în vedere perioada modernă, folclorul a fost valorizat adesea sub aspect poetic. Tot Ion Heliade Rădulescu a stăruit asupra problemei în spiritul poeticilor explicite, schiţând datele unei gândiri autohtone totalizatoare în sensul că, pe de o parte, denunţă hugolian dogmatismul regulilor, pe de alta, pledează pentru deparcelarea zonelor de referinţă. În *Despre metru*, introduce pentru prima dată în poetica românească şi, probabil, universală teoria modelului folcloric, fapt de o importanţă capitală, ţinând de geneza formelor moderne ale culturii artistice. Patruzecioptiştii l-au urmat îndeaproape, dezvoltând repertoriul tematic, de la metrică şi tropologie (ramuri ale poeticii), la forme de expresie persuasive şi elocvente (retorică), la construcţii sintactice (stilistică). Toate aceste sectoare ale ştiinţei limbajului se află în embrion la generaţia lui Mihail Kogălniceanu – Timotei Cipariu – Aron Pumnul, ceea ce se explică prin faptul că ei au întrezărit posibila interpretare literar-estetică a creaţiei orale, asemenea oricărei invenţii artistice.

Şi Goethe, Jules Michelet, Adam Mickiewicz au estimat aspectul literar al creaţiei orale. Dar, în vreme ce la germani, francezi, polonezi, faptul se înregistra în mod accidental, expresie a entuziasmului unor mari individualităţi culturale, la

noi intenţia de valorizare a tradiţiei avea o motivaţie mai adâncă, izvorând din fondul etnicului; de unde şi tendinţa de a dubla modelele clasiciste, în manieră franceză, cu exemple folclorice şi de a suplimenta tezele îndătinate cu altele noi, ca o formă de manifestare a spiritului autohton. Noutatea acestei direcţii în poetică, propusă de români prin Heliade, iese în evidenţă consultând din nou poeticile franceze care circulau intens la noi în secolul trecut. Printre cei mai novatori teoreticieni par să fie Vict. Le Clerc, E. Geruzes, M. Andrieux şi Ullysse de Marsillac. Primul îşi intitula tratatul *Nouvelle Rhétorique,* dar preciza că „a transcris" din retoricieni greci şi latini, iar în momentul în care s-a observat că regulile tradiţionale sunt „prea rigide" s-a apelat „la scriitorii noştri francezi care ni s-au părut cei mai demni de a stabili principiile generale ale artei oratorice după Aristotel şi Cicerone."[1] E. Geruzes asocia retorica cu literatura, întrucât aceasta din urmă înglobează, după părerea sa, „formele cunoaşterii sensibile, sentimentale, particulare, permiţând ştiinţei să reproducă doar rezultatele generale"[2]. Distincţia dintre formele judecăţii logice şi dintre cele „de gust" se cunoaşte de la Kant, Geruzes dovedindu-se, în tentativa sa teoretică, doar un clasicist: el are impresia că retorica ar corespunde ştiinţei construcţiei discursului, în perspectiva îndelungatei tradiţii ciceroniene.

Mai interesant ni se pare tratatul lui M. Andrieux, publicat la Paris în 1825 şi inclus printre cărţile de premii ale absolvenţilor de la „Sf. Sava" din anul 1830. Autorul pornea de la ideea că formele de expresie se modifică de la Atena la Roma, astfel că retorica „rămâne imperfectă dacă nu este decât o simplă traducere şi dacă nu oferă observaţiile proprii timpului

[1]Vict. Le Clerc, *Nouvelle Rhétorique*, Paris, 1830, p. V-VI
[2] E. Geruzez, *Cours de littérature.* Conforme au plan d'études des lycées, Paris, (s.a.), p. 1 şi urm.

în care trăim”.[1] Totuşi, M. Andrieux nu ezită să înscrie în titlul lucrării sale *extraite des meilleurs auteurs anciens et moderns.*

În sfârşit, îl mai citäm şi pe Ullysse de Marsillac, fost profesor de retorică la „Sf. Sava”, autor al unui tratat publicat la Bucureşti şi Göttingen (1859) şi dedicat „*à la nation roumaine, à ce people si intelligent et si sympatique*”.[2] Este primul teoretician care, ataşat spiritualităţii noastre, încearcă să separe retorica de *poetică* şi care include printre preocupările ştiinţei limbajului probleme de estetică generală: *adevărul, binele, frumosul,* în maniera profesată mai târziu de Titu Maiorescu.

Pornind de la sistema artelor liberale ce includeau în secolul trecut gramatica şi retorica, creaţia folclorică era plasată, prin Heliade şi apoi prin patruzecioptişti, la alt nivel euristic şi anume în corelaţie cu ştiinţa literaturii (Alecsandri), estetica (Maiorescu – Delavrancea), filozofia culturii (Rădulescu-Motru, Lucian Blaga), teoria gustului (Dumitru Caracostea). Din aceste variate perspective, aspectul poetic al folclorului a fost adesea în atenţia creatorilor şi teoreticienilor încă de la Dosoftei, Ion Budai-Deleanu. S-a impus un stil de comportament scriitoricesc, avându-l ca model pe marele şi milenarul autor anonim. Această comuniune (organică) de destin creator explică şi interferenţele între poetica folclorică şi cea cultă, semn al originalităţii relevabil la români.

Cealaltă direcţie în poetica folclorică se bazează în mod limitativ pe formele culturii orale. Din această perspectivă, construcţiile poetice valorizabile literar au marea şansă de a se lăsa în voia discuţiilor semiotice vizând specificul gândirii tradiţionale. De aici şi intenţia manifestă şi exagerată la unii autori de a se separa cele două poetici: folclorică şi cultă,

[1] M. Andrieux, *Rhétorique française.* Extraite des meilleurs auteurs anciens et moderns, Paris, 1825, p. III

[2] Ullysse de Marsillac, *Leçons de littérature,* Bucharest et Göttigue (Paris et Leipzig), 1859, p. 3

pretinzând că ele nu sunt de împăcat datorită sistemelor particulare de circulaţie. Dar ce le apropie este tocmai fenomenul originar: invenţia. Patruzecioptiştii nu au fost străini nici de acest aspect al problemei pe care l-au intuit cu entuziasmul lor specific, exprimat adesea în fraze declarative. Un modest literat, profesorul (ieşean) V. Cireş, avea să vorbească înaintea lui Maiorescu despre caracterul special al gândirii folclorice. Paralel cu acesta, Bogdan Petriceicu Hasdeu făcea distincţii între formele orale (poporane) şi cele scrise: primele, tinzând spre şablonizare, pot fi clasificate după indici tematici şi morfologici (basmul); altele, după elementele de expresie (lirica), dovedind că folclorul era înţeles încă de pe atunci ca o modalitate distinctă de comunicare.

Din perspectiva poeticii folclorice, aşa cum a fost teoretizată de Hasdeu şi de şcoala sa (parecelar), etnografia românească a scris o pagină inedită de interes mai larg. Au urmat N. Iorga, Ovid Densusianu, D. Caracostea, D. Gusti (de fapt, unii dintre colaboratorii acestuia din urmă), să releve noi aspecte ale limbajului folcloric: repartizarea zonală a categoriilor poetice după particularităţile de afirmare a grupurilor profesionale, caracterul ludic al formelor de limbaj. Trebuie adăugată aici şi teoria sincretismului, formulată de muzicologi (Constantin Brăiloiu, Emilia Comişel), dar intuită tot de literaţi. Ion Heliade Rădulescu, de pildă, observa modificarea calităţii vocalelor (a/o) sub regimul accentului muzical, iar G. Ibrăileanu atrăgea atenţia asupra faptului că poezia populară, fiind cântată şi nu recitată, trebuie apreciată în funcţie de această complexă structură a ei.

Teoria modernă a limbajului, generalizată în ultimele decenii la nivelul diferitelor forme de comunicare, a permis folcloristicii o nouă situare a sistemului ştiinţelor şi anume în corelaţie cu logica matematică, lingvistica, etnologia, având ca urmare impulsionarea studiilor de poetică şi de stilistică. Un rol

însemnat în această direcţie i-a revenit Cercului de poetică şi de stilistică al Universităţii din Bucureşti, din deceniul al şaptelea, condus de T. Vianu, Al. Rosetti şi Mihai Pop (secretar fiind Sorin Alexandrescu), care a pus în discuţie aspecte ale unei categorii folclorice (proverbul, basmul, balada, doina), forme tropice (epitetul, comparaţia, metafora), stilistice (repetiţia, refrenul, rima), teoria semnului folcloric, structurile de gen etc., rezultatele fiind publicate în volume colective (*Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966, *Folclor literar*, Timişoara), ca şi în periodice („Revista de etnografie şi folclor", „Limbă şi literatură" etc.). De la cursurile universitare (Gheorghe Vrabie, Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu) la studiile monografice (Ovidiu Papadima: *Literatura populară română*. *Din istoria şi poetica ei),* se constată acelaşi interes pentru sublinierea formelor poetice: tipologie (Al. I. Amzulescu, Corneliu Bărbulescu, Mihai Roşianu, în domeniul basmului şi baladei; Monica Brătulescu, *Colinda românească, Poetica proverbului,* Cezar Tabarcea), metrică (Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară*), tropologie (I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*), sisteme de semne şi motive (Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*; Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradiţională comparată*).

Micul studiu *Perspective în cercetarea poetică a folclorului* (Mihai Pop) din volumul colectiv *Studii de poetică şi stilistică* (Bucureşti, 1966) a avut un rol stimulator de incontestabilă însemnătate. Autorul schiţează aspecte ale teoriei textului, indică procedee analitice şi propune câteva modele de lucru. Spre exemplu, el vorbeşte despre cele două moduri de existenţă ale poeziei populare: ca *poezie vie* (prin interpretare) şi ca *poezie tipărită,* fiecare putând să existe în *sine* prin elemente de structură şi expresie specifice. Din acest punct de vedere, Mihai Pop îl aprobă pe G. Călinescu care, în *Arta literară în folclor (*din *Istoria literaturii române*, I, Buc. 1964), situa textul folcloric într-o perspectivă modernă. Marele istoric literar era de părere

că poezia populară poate fi abordată şi din perspectivă literaturizată (alături de cea sincretizată, propusă de folcloriști, în special de C. Brăiloiu), textul putând fi astfel surprins în ipostaze noi, de mare interes estetic. Printre procedeele analitice, Mihai Pop socoteşte drept hotărâtoare o *bună lectură* ca premisă a coordonării valorilor iscate de existenţa sincretică şi cea literarizată (eventual tipărită) a poeziei orale.

Tot în ordinea studiilor cu funcţii directoare în poetica folclorică modernă trebuie citate şi cercetările etnologice ale lui Romulus Vulcănescu, *Etnologia juridică* (Buc., 1970*), Măştile populare* (Buc., 1970) şi *Coloana cerului* (Buc., 1972). Romulus Vulcănescu pune în evidenţă bazele culturale ale motivelor poetice, reliefând geneza acestora din urmă. Unul dintre multele exemple: ocupându-se de *Mioriţa* în *Etnologie juridică* (p.218 şi urm.), constată că există două tipuri de variante dictate de *vina profesională* a părtaşilor. Materialele care au la bază o culpă reală, ca o abatere de la îndatoririle de breaslă, tratează moartea în termenii jurnalului oral, fără participarea afectivă a observatorului anonim. „Variantele care se referă la o culpă fictivă şi injustă exaltează moartea în spiritul unei tradiții rituale funerare străvechi, o deplânge şi o exprimă în forme artistice particulare”[1]. Motivele poetice dislocate din sistemul culturii ca ansambluri artistice permit corelaţia cu alte categorii ale limbajului folcloric, de pildă cu semiologia sau cu etnoestetica. În *Măştile populare,* autorul permite să se întrevadă configurarea categoriilor de tropi care înscriu în imaginar stilurile de viaţă ale grupurilor profesionale, dar şi modul în care ele se integrează în spaţii estetice proprii: sublim sau tragic, comic sau frumos.

[1] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică,* Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., p. 221

Era momentul să apară primele sinteze consacrate în exclusivitate limbajului poetic, care să urmărească geneza şi circumstanţele instituţionalizării formelor folclorice, construirea lor în sisteme de imagini şi de comunicare specifice gândirii orale, caracterul texto-formativ în cadrul grupurilor, alunecările de sens sau procesele de multiplicare semantică. În ordine cronologică, au apărut următoarele lucrări: *Poetică folclorică* de Petru Ursache (Editura Junimea, 1976); *Retorica folclorului. Poezia* de Gheorghe Vrabie (Editura Minerva, Bucureşti, 1978); *Poetica folclorică* de Ovidiu Bârlea (Editura Univers, Bucureşti, 1979); *Estetica oralităţii* de Adrian Fochi (Editura Minerva, Bucureşti, 1980); *Poetica proverbului* de Cezar Tabarcea (Editura Minerva, Bucureşti, 1982). Critica de specialitate nu s-a pronunţat suficient de ferm în legătură cu niciuna dintre aceste lucrări, deşi ele, luate în totalitate, marchează o etapă distinctă în istoria disciplinei, chiar dacă autorii au rămas datori sub anumite aspecte teoretice ori aplicative.

Cartea lui Gheorghe Vrabie, *Retorica folclorului,* este mai unitară sub raportul tratării formelor discursului artistic. Autorul porneşte şi el de la ideea textului literarizat şi identifică o mare varietate de elemente poetice, de construcţii sintactice, de compoziţii specifice, dovedind o bună cunoaştere a retoricilor clasiciste de tip Quintilian sau mai noi (de pildă, stilistica lui Ch. Bally care i-a şi inspirat un amplu capitol: *Expresivitatea limbii cotidiene ca poezie)*. În preliminarii (*Prin retorică spre noi perspective în folcloristică),* Gheorghe Vrabie tratează, competent, problema literaturizării, arătând că disciplina însăşi are posibilitatea să-şi lămurească unele aspecte specifice atunci când îşi variază poziţiile teoretice. Sunt de reţinut şi analizele subtile, măsurate. Nici Gheorghe Vrabie nu fructifică, însă, decât cu puţine ocazii, experienţele româneşti mai vechi sau chiar mai noi în poetică.

Această restrângere, deloc scuzabilă, a câmpului de referinţă devine şocantă şi chiar derutantă la Ovidiu Bârlea, mai ales că autorul face adeseori afirmaţii fără baze reale: de pildă, susţinând că discută probleme inedite când lucrurile stau cu totul altfel. O problemă teoretică demnă de reţinut pare să fie aceea privind necesitatea cercetării sincretice a folclorului. Teza nu este deloc nouă. Ea a fost semnalată, cum spuneam, de Ion Heliade Rădulescu, de C. Negruzzi, de G. Ibrăileanu şi tratată pe larg de Const. Brăiloiu în studiile sale despre metrică. Enunţată din nou, într-un spirit polemic excesiv, propriu autorului, ideea respectivă nu poate să nu trezească iarăşi interes, mai ales că vine din partea unui cercetător cu bună pregătire de specialitate. Dar Ovidiu Bârlea nu trece dincolo de simplele declaraţii; mai mult, discută problemele poeticii folclorice exact în maniera criticată de el însuşi.

Partea comparativă se anunţă şi ea destul de interesantă; firește, deloc inedită. Lectorul are însă prilejul să regrete reducerea (cum aflăm) a acestui aspect al cercetării în variantă publicată, întrucât ilustrările pe care le propune Ovidiu Bârlea dovedesc că autorului îi lipsesc informaţiile necesare. *Poetica folclorică* în discuţie mai are două deficienţe care o fac de-a dreptul inutilizabilă: lipsa aproape totală de interes pentru problemele teoretice ale limbajului şi analizele neinspirate, şcolăreşti, adesea rizibile. În istoria preocupărilor de poetică folclorică o citäm, însă, nu pentru că ar reprezenta un succes în planul ştiinţei, ci ca un exemplu de cum nu trebuie să se prezinte o lucrare la nivelul actual al cercetărilor.

Estetica oralităţii de Adrian Fochi (Bucureşti, Editura Minerva, 1980, 414 p.) este, de fapt, împotriva titlului, tot studiu de *poetică*. (Această confuzie de termeni apare adesea în bibliografia de specialitate). Consultând un amplu număr de texte cu o minuţie exemplară, autorul, asemenea lui Gheorghe Vrabie, identifică şi ilustrează cu exemple adesea concludente

un mare număr de fenomene poetice, specifice variantei orale a creaţiei româneşti. Reţine îndeosebi intenţia comparatistă (deşi această operaţie efectuată pe planul expresiei este, prin definiţie, condamnată eşecului, datorită naturii materialului), apoi interesul autorului pentru frecvenţa stereotipiilor, pentru aspectele morfologice ale categoriilor folclorice, pentru reprezentarea geografică (limitată la spaţiul nord-dunărean) a unor motive. Astfel, *Estetica oralităţii* este o lectură instructivă prin câteva elemente originale. Ea are un caracter constatativ, lipsindu-i partea valorizatoare. Când autorul se avântă în polemici, ca de pildă în problema utilizării metodei statistice sau în legătură cu structura epitetului, se dovedeşte a fi tendenţios ori nereceptiv.

În încheiere, am vrea să subliniem următoarele idei: 1) Poetica folclorică nu reprezintă opera ştiinţifică a unei singure individualităţi, ci rezultatul unui efort intelectual îndelungat şi de mare amploare, la care şi-au adus contribuţia, într-o formă sau alta, mai multe generaţii de cercetători. Se poate vorbi, cel mult, de puncte de vedere personale, înseriabile sau nu în sistemul ştiinţei; 2) istoria poeticii folclorice coincide cu însăşi istoria folcloristicii. Ea s-a dezvoltat şi în corelaţie cu alte ştiinţe, de pildă cu poetica generală, ceea ce asigură acestor trei discipline un marcant element de originalitate; 3) orice nouă apariţie editorială nu poate fi concepută în chip sectar, neglijându-se ceea ce s-a produs în domeniul respectiv sau ceea ce poate fi sugerat din perspectiva unor discipline învecinate. Aceasta deoarece, în lumea contemporană, ştiinţele, în tendinţa lor firească de pozitivare, se organizează în sisteme, recunoscându-se una dintre discipline ca pivot (logica formală, matematica, lingvistica, etnologia, după caz), capabilă să universalizeze anumite modele de gândire: *structura, şablonul, mulţimea, agregatul, conceptul de transformare).* O ştiinţă rămasă, din diverse motive, în urma altora, cum este compa-

ratismul folcloric, poate să-şi redobândească locul firesc în sistemul euristic dacă se ivesc cercetători care să o dirijeze în această direcţie. Astfel, se adânceşte nu numai cunoaşterea în particular (la nivelul poeticii folclorice), ci şi în mod mai general (etnologic), la nivelul ştiinţelor tutelare.

4. Problema apriorismului în folclor

Discutarea unei asemenea teme este condiţionată, ca în orice cercetare ce se vrea serioasă, de propria noastră atitudine faţă de materia abordată. Dacă o privim ca pe un conglomerat de texte indistincte (în baza noţiunilor: *tezaur folcloric, enciclopedie de cunoştinţe, tradiţie milenară* etc., deprinse din şcoală şi pe care continuăm să le utilizăm în convorbirile noastre curente), efortul intelectual rămâne gratuit: riscăm să ne pierdem în generalităţi nesemnificative ori să formulăm aprecieri sentimentale şi prea generoase. Bibliografia de specialitate, cea datorată îndeosebi folcloriştilor (o specie de cercetători foarte puţin obişnuită cu speculaţiile, cu gândirea discursivă în genere), ne pune la dispoziţie o serie de formule laudative despre isteţimea proverbială a ţăranului român care este gata oricând să uimească prin *vorbe de duh*, să-l pună în încurcătură pe cel mai rafinat cărturar, produs al şcolii şi al oraşului; în sfârşit, să deşerte la orice adunare câte o traistă de snoave ori de poveşti. Pe scurt, ţăranul, mucalit din fire, s-ar ţine la tot pasul de fel de fel de ghiduşii, de pozne, de păcălituri, semne ale unei inegalabile disponibilităţi spirituale.

Chiar şi atunci când folclorul este tratat ca *tezaur* de texte nediferenţiate din punctul de vedere al categoriilor de cunoştinţe implicate, rămâne posibilă, până la un anumit nivel, cercetarea virtuală, dacă se apleacă asupra tradiţiei capete

luminate. În acest sens, ne gândim la Lucian Blaga. El a extras din cultura orală elemente de construcţie pentru temerarul său sistem de filozofie abisală: spaţiul ondulat, matricea stilistică, sofianicul care coboară.

Mai mult decât atât, autorul *Trilogiei culturii* a folosit pentru prima dată la noi formula *apriorism românesc,* ca substrat, singurul de altfel, organic şi etern al culturii autohtone în general; H.H. Stahl, într-un ciclu de articole din *Sociologie românească,* fără să şi-o propună în mod expres, a realizat o schiţă de filozofie populară pragmatică, preocupare, din păcate, părăsită de autor. În schimb, Traian Herseni a selectat un anume tip de texte, nu totdeauna bine alese, reconstituind o ştiinţă filozofică posibilă: psihologia populară. Este vorba de un articol-proiect publicat prin deceniul al şaselea în „Revista de psihologie", în care autorul pledează pentru definirea statutului acestei discipline, privită în relaţie cu psihologia savantă. Ideea a fost suplimentată cu date noi în volumul *Sociologia limbii*, ca apoi să constituie preocuparea amplă şi de sine stătătoare din lucrarea apărută în Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, *Cultura psihologică românească,* nelipsind nici de data asta largi deschideri interdisciplinare, cu scopul de a se justifica posibila raportare a psihologiei populare la cea ştiinţifică.

Toate aceste inserţiuni în spaţiul culturii etnografice, întreprinse de personalităţi ştiinţifice recunoscute, au un caracter limitativ, dictat de strategia fiecărui tip de cercetare în parte. Lucian Blaga transforma un univers în sine, tradiţia, în materie primă pentru elaborarea unei arhitecturi de alt nivel; H.H. Stahl, invocând ca argument de necontestat propria-i experienţă de teren, absolutiza aspectul empiric al cunoaşterii şi existenţei în mediile rurale; Traian Herseni, plasându-se pe aceeaşi linie de principii cu Stahl, colegul său de la publicaţia „Sociologie românească", situa psihologia populară în anterioritatea celei savante, ca un stadiu primitiv şi totodată

rudimentar al celei din urmă. Am citat trei contribuţii de cel mai înalt interes ştiinţific pentru gândirea tradiţională. Ne lipseşte, totuşi, înţelegerea clară a unui set de probleme privitoare la o posibilă *filozofie populară.* Deocamdată, dispunem de conglomeratul de texte şi de unele speculaţii pe seama lor (Blaga, Stahl, Herseni), realizate şi folosite circumstanţial. Întreb: în *interiorul conglomeratului de texte*, aşa cum ni se relevă ca o nebuloasă din marile noastre colecţii şi arhive, poate fi identificat un sistem coerent şi abstract de gândire, comparabil cu filozofiile elevate? Sau vom desprinde simple impulsuri, explicaţii naive, reprezentări care nu au şansa să se conceptualizeze, idei *sănătoase*, *de bun simţ* (iarăşi epitete devenite convenţionale şi fără adresă ca sens), care îşi au locul, cel mult, într-un tratat de morală practică? Se spune că „omul este un animal metafizic."[1] Putem extinde şi asupra tradiţiei o asemenea supoziţie? Dacă răspunsul este afirmativ, trebuie să începem cu începutul, adică să dezgropăm din conglomeratul de texte elementele rare ale apriorismului, asigurându-ne astfel transferul discuţiei în planul unei metafizici „speciale".

O asemenea operaţie poate fi pândită la tot pasul de riscuri nebănuite, adăugându-se dificultăţi dezarmante. Spre exemplu, nu trebuie neglijate aspectele pur empirice ori emoţionale care, făcând judecata impură, o elimină din sfera celor tratate de Kant în *Estetica transcendentală: analitice şi sintetice.* Dar tocmai fondul empirico-emoţional, fie el preponderent în folclor, circumscris cu cea mai mare precizie, ne poate fi de utilitate majoră în operaţia de distingere a gândirii filozofice populare faţă de cea savantă, mai exact, de sistemele ei. Numai în felul acesta vom reuşi să ne ridicăm la o viziune de ansamblu, pentru a constata ponderea fiecărui aspect şi, în ultimul rând, aptitudinile speculative ale omului de

[1] Ion Petrovici, *Introducere în metafizică,* Bucureşti, 1924, p.8

elită al tradiției, posibilitățile sale de acces către „țara metafizicii", cum o denumește Ion Petrovici.

Ca prim pas metodologic, am identificat câteva categorii distincte de piese, cu funcții specifice în cadrul tradiției și caracterizându-se prin nivele diferite de abstractizare. A neglija aceste două atribute fundamentale ar însemna să facem cale întoarsă spre stilul etichetărilor simplificatoare sau spre metoda fragmentaristă de tip Stahl-Herseni. Le vom înfățișa, pe scurt, în ordinea nivelelor de conceptualizare și, implicit, a valorii izvoarelor apriorismului.

Prima categorie aflată în atenția noastră este reprezentată de *legendele cosmogonice*, având ca tematică geneza mediului sociocosmic, indiferent dacă proveniența lor este creștină sau dacă aparțin unui fond mai general de gândire, comun marilor sisteme religioase. Metoda de abordare a existenței superioare va fi asemenea (dar nu identică) cu teologia, cu care se înrudește prin caracterul extramundan, absolut prestabilit și dogmatic, al principiilor apriorice. Până la un punct se va întâlni și cu filozofia, în partea ei metafizică, dat fiind că ambele sunt deopotrivă interesate să plaseze impulsul primordial al existenței, deci cauza cauzelor, înaintea oricărei experiențe. Căci, numai prin această necesară judecată, conștiința umană, indiferent de împrejurările în care se produce (oral/scris), poate cădea de acord cu sine însăși, în sensul că lanțul cauzal se pierde în trecut sub patronajul unui *primum movens* extramundan care a dat naștere, la rândul său, primului efect înseriabil în temporalitate.

Legendele cosmogonice conțin un mare număr de exemple în această privință: primul om, primul legiuitor, primul întemeietor de cetate sau de gintă, primul păstor, primul care a ieșit la arat, descoperitorul focului etc., modele ideale de existență, de adaptare și de comportament. Din moment ce omul tradiției s-a convins de rolul stimulator al acestor modele

apriorice, incompatibile experimental, s-a hotărât să-şi pună de acord, în acelaşi spirit modelator, microcosmosul socio-familial. În termeni kantieni, tipurile de modele citate îndeplinesc funcţia de scheme apriorice formalizatoare, destinate să dea sens experienţelor concrete şi, totodată, să stimuleze procesul de gândire. Omul execută o serie de ritualuri pentru a se integra (Mircea Eliade), relaţionând într-un timp şi spaţiu sacre; cu alte cuvinte, judecata pură în sens metafizic cu cea empirică. În acest fel trebuie înţeleasă şi o anume propoziţie din *Antropologie structurală* a lui Lévi-Strauss, cum că miticul inspiră şi dirijează socialul.

Evident, nu este cazul să discutăm în legătură cu calitatea teoretică a acestor afirmaţii. În măsura în care priceperea ne ajută, dorim doar să semnalăm mecanismele unor scheme ale gândirii, cu funcţie activă, formalizatoare, dintr-o anume etapă din istoria tradiţiei. Dacă ulterior s-a produs un proces de alunecare de funcţie, de desacralizare sau de dezantropomorfizare, cum spune Lukacs[1], este cu totul altă chestiune. Faptul dovedeşte aderenţa spiritului tradiţiei la şcoala elementară a dialecticii, sub impulsul experienţei cotidiene, ceea ce trebuie să intre în altă sferă de preocupări ale filozofiei generale.

Următoarea categorie de texte selectate din masa tradiţiei, cu intenţia de a pregăti studiul pentru o filozofie posibilă, degajată din cultura autohtonă milenară, o constituie *paremiologia*, adică proverbele şi zicătorile. Lăsăm la o parte faptul, imposibil de discutat aici, că ele însele se prezintă în colecţii extrem de amalgamat. Dacă ar fi organizate după tipurile de judecată sau măcar pe discipline, ar apărea mai bine în evidenţă raportul dintre formele empirice de gândire şi cele

[1] Georg Lukaćs, *Estetica*, I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972 (cap. Dezantropomorfizarea reflectării în ştiinţă)

în proces de purificare. Rămân, totuşi, în atenţie următoarele două aspecte ale problemei. Textele paremiologice au un caracter sentenţios şi prescriptibil. Cu siguranţă, ele au izvorât din experienţa imediată: „Ca vremea, nici un dascăl mai bun". Sau: „Adevărul umblă cu capul spart". Odată inventate, au devenit bunuri comune pentru un întreg şir de generaţii, ca adevăruri sigure şi eterne. Mai mult decât atât, multe s-au universalizat, circulând pe largi spaţii geografice, ceea ce justifică, printre altele, publicarea unor asemenea texte din diverse limbi ale lumii, cu echivalentele lor româneşti. Astfel, paremiologia ilustrează în bună măsură teoria apriorismului de tip spencerian[1]. Se ştie că marele filozof englez, spre deosebire de Kant, pe care îl preia şi îl corectează, încearcă să deducă întregul tezaur de cunoştinţe umane din experienţă, fără să-şi pună problema unui *datum primordial.* Ceea ce apare astăzi ca judecată independentă are la bază o explicaţie mundană. Prin frecventa ei repetare în timp, a devenit un fel de *habitatum* al spiritului, intrând în fondul ereditar de achiziţii ale colectivităţilor.

În privinţa proverbelor, mai consemnăm că ele operează cu noţiuni generale, eliminând elementele particulare care să le încadreze cu stricteţe în timp şi în spaţiu. Chiar şi într-o formulă paremiologică de tipul „Bate doba la Moldova şi răsună la Craiova", localizarea este doar aparentă: textul poate fi utilizat, cu acelaşi efect, în orice parte a spaţiului locuit de români.

Teza lui Spencer despre geneza în empirie a judecăţilor apriorice, comparabilă cu unele exemple din paremiologie, ca acelea citate, aminteşte de teoria arhetipală a lui G. Jung. Căci, în primul caz şi, desigur, şi în cel al proverbelor, materialul se află clar reprezentat în conştiinţă, pe când în psihanaliză el îşi are

[1] Herbert Spencer, *Les premiers principes,* Paris, Félix Alcan, 1885 (cap. *Idées dernièrs de la science)*

locul în subconştientul colectiv, iar transgresarea la lumina conştientului nu poate fi niciodată previzibilă. Oricum, Jung raportează achiziţiile arhetipale tot la experienţe îndepărtate.

Celălalt aspect al problemei pe care dorim să-l relevăm în legătură cu paremiologia în general este următorul: în această categorie de texte se află depozitat un întreg aparat noţional şi o mare varietate de judecăţi pure, amestecate, empirice. Dacă s-ar încerca o clasificare după criterii riguroase, s-ar putea obţine date ale cunoaşterii, repartizabile *logicii, dialecticii, pragmaticii, psihologiei, esteticii, eticii,* prin urmare unui grup compact de discipline integrabile într-un anumit sistem de filozofie teoretică şi practică.

Luate ca discipline încă nedefinite, ele se bazează de regulă pe un material raportabil la ceea ce se numeşte *raţiunea suficientă,* sursa primară a oricărei gândiri sistematice, cum a dovedit-o, printre alţii, Arthur Schopenhauer în teza sa de doctorat, referindu-se, firește, la alte date. Având ca reper geometric *raţiunea suficientă,* gândirea milenară a oralităţii îşi permite o anume stabilitate a punctelor teoretice de referinţă, adică o anume ordine cosmoidală în planul culturii şi în sistemele acesteia de funcţionare. Ea are perspectiva de a se transforma într-o ştiinţă filozofică tocmai pentru că îşi găseşte în *raţiunea suficientă* un modul aplicabil în direcţie speculativă, în judecăţile *de sus* ca şi în cele *de jos,* ultimele păstrând în substanţa lor urme din practica diurnă.

Pe de altă parte, dacă omul universal este metafizic, în termeni mai laici, predispus spre meditaţie, înseamnă că fiinţa sa materială, aşa cum se ştie, este disponibilă pentru *idee*. Nu ne referim la ideea hegeliană, aspaţială, pentru că, printre altele, o asemenea speculaţie nu poate fi dezvoltată pe terenul culturii populare. Este vorba de ceea ce *devine* omul practic acţionând şi gândind, în decursul istoriei speciei sale. Ideea universală, abstractă şi fără sens îşi croieşte drum în antropogeneză, în

măsura în care etniile sunt capabile s-o absoarbă în diferite forme ale culturilor specifice. Avem astfel prilejul să deschidem un mare capitol al reprezentărilor poetice, cum ar fi motivele epice de circulaţie universală, unele dintre ele înregistrate în cataloagele de basme (Aarne-Tompson), exemple de aderenţă la marile principii inter-etnice. În ordine inversă, dar nu mai puţin filozofică, se află categoriile specifice unui nume etnic (*datina, dorul, vatra:* în cazul culturii române), destinate să instituţionalizeze forme de comportament diversificate ca manifestare, dar comprehensibile din punct de vedere al existenţei etnografice.

A treia grupă de texte, demne de reţinut pentru problematica aprioritismului, o constituie *cimiliturile.* Discutarea lor aici poate trezi oarecare neîncredere. Nu fără temei, căci ele sunt exemple ideale pentru a se demonstra contrariul, şi anume caracterul concret, aplicat al gândirii tradiţionale. În perioada interbelică, s-a insistat mult asupra atitudinii omului de altădată de a gândi prin obiecte, de a nu percepe decât ce este dat prin auz şi văz. Într-adevăr, propoziţia „Ştergar vărgat peste mare aruncat" conţine reprezentarea curcubeului nu printr-o noţiune în sine, ci prin alăturarea unor obiecte. Ca să-şi îmbogăţească fondul de cunoştinţe, omul îşi mută atenţia imediată de la un obiect la altul, nepermiţându-i gândului să salte în abstracţiune. Numai că problema, corect pusă din punct de vedere al teoriei semnelor, trebuie reformulată în ce priveşte apriorismul. Este adevărat, cimiliturile şi nu numai ele (ouăle încondeiate, scoarţele, încrestăturile în lemn) operează cu reprezentări de obiecte metonimizate. Dar acestea nu sunt izolate între ele. O colecţie de cimilituri ca aceea a lui Artur Gorovei epuizează întregul inventar agricol, familial şi cosmic. Obiectele sunt astfel organizate în ansamblul lor, încât dau impresia de Weltanschauung, căpătând cu totul altă dimensiune ontologică. După ce a acceptat judecata apodictică potrivit căreia la baza lumii se află o cauză a cauzelor, omul a încercat şi

verificări cu mijloace empirice, ca un fel de operaţie inversă din aritmetică. Dar şi aceasta este tot o operaţie de gândire. În orice caz, şi-a creat iluzia că se află într-un cosmos bine structurat, verificabil şi vizibil, dublat de altul invizibil, de asemenea verificabil, de data aceasta numai imaginar. Legătura dintre aceste două etaje cosmice a rezolvat-o apelând tot la semne: alegoria mioritică a credinţei în postexistenţă constituie un exemplu fără echivalent în orice altă cultură de mare tradiţie.

Ultima categorie de texte, cu care încheiem, o formează aşa-zisele superstiţii. Iată câteva: „Pe cine-l apucă soarele în zi întîi în pat, nu mai face avere"; „când îţi arde ţigara într-o parte vei primi bani"; „acela-i băutor, cui i-a băut dracul la cumetrie"; „dacă omul nu ar mînca ou şi ceapă ar vedea şi vîntul"; „dacă-ţi tai unghiile marţea îi a năpastă".

S-a scris mult pe tema prelogismului culturii popoarelor primitive, iar exemplele citate sunt ilustrative pentru a o confirma. Dar chiar şi Lévi-Bruhl, autorul reputat şi apoi aprig contestat (L. Blaga, Lévi-Strauss) al teoriei prelogismului, recunoştea în lucrările sale că gândirea primitivă mistică şi asociaţionistă tinde adesea spre obiectivare, înlocuind treptat, sub patronajul practicii cotidiene, experienţele confuze cu elemente conceptualizabile de gândire[14]. Problema poate fi pusă şi în sensul apriorismului spencerian. Doar în acest fel justificăm superstiţiile în contextul discuţiei de faţă.

În concluzie, credem că se impune cu necesitate o cercetare sistematică şi amplă a culturii populare româneşti, care să se încheie cu o viziune filozofică de ansamblu, aşa cum a elaborat-o colectivitatea în îndelungata ei existenţă. Cum tradiţia moştenită de noi este extrem de diversă şi de profundă, o asemenea întreprindere trebuie să fie neapărat de natură

[1] Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* Paris, 1922, p.78 şi urm.

interdisciplinară şi de tip colectiv. Un singur ins nu se poate semeţi s-o facă. Poate fi genial într-un domeniu – două şi amator în altul, suficient ca întreaga cercetare să eşueze. Din cele patru categorii de texte amintite aici, *legendele cosmogonice, paremiologia, cimiliturile, superstiţiile,* se poate urmări în ce măsură sunt amestecate tipurile de gândire, unde predomină empiricul, logicul, prelogicul. Dar cercetarea abia aici trebuie să înceapă. Filologul şi folcloristul îşi încheie misiunea, făcând loc altor specialişti, respectiv din domeniul filozofiei.

Capitolul II

CONCEPTE ŞI MOTIVE

1. *Le merveilleux* în tradiţia orală

O primă încercare de definire a conceptului de *merveilleux* (minunat) poate porni de la precizarea valorilor lexicale ale termenului, aşa cum circula el şi încă mai circulă în cadrul diferitelor categorii de texte.

Aspectele literare ale folclorului parvenindu-ne destul de târziu, în epoca modernă a dezvoltării ştiinţelor, considerăm că înţelegerea poziţiei lui *merveilleux* în sistemul culturii ne este facilitată de consultarea vechilor scrieri în limba română, adesea înrudite semantic, cum se ştie, cu formele exprimării orale. Desigur, judecăţile noastre vor oscila între ipoteză şi certitudine; dată fiind sursa indirectă de informaţie, ne vor plasa însă categoric în spaţiul de gândire specific problemei. Un punct de reper stimulativ în discuţie îl constituie şi originea comună a dipticului *merveilleux/minunat,* în latina populară.

Pe teren românesc, *Dicţionarul Academiei Române* (DLR, 1965, vol. VI) identifică următoarea familie morfologică: 1. *a minuna* vb.; 2. *minunare,* s. f. (rar); 3. *minunat,* adj.; 4. *minunătoriu, -oare,* adj. (vechi); 5. *minunăţie,* s. f.; 6. *minune,* s. f.; 7. *minunéa,* s. f. (sens lexical: pasăre); 8. *minunică,* s. f. (rar: diminutiv de la minune); 9. *minunci*, adj. (neobişnuit: năzdrăvan, ştrengar); 10. *minunciune,* s. f. (învechit: smerenie); 11. *minuniţă,* s. f. (regional). Cele mai frecvente, atît în textele scrise cât şi în cele orale, sunt

minunat, minune şi a *minuna,* existând într-o mare varietate de construcţii sintactice. Într-un mod oarecum analog, lexicografía franceză *(Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, Paris, Alain Rey, 1973) selectează din sistemul lingvistico-literar (evident, mult mai bogat în planul general al culturii) doar tripticul *merveille-merveileussement-merveilleux, -euse,* care nu diferă substanţial de familia *minunat-miniune a minuna.*

După o analiză sumară a datelor furnizate de lexicografie şi de textele beletristice (scrise/ orale), credem că putem sistematiza observaţiile noastre, foarte succint, în felul următor, ca o primă încercare concretă de definire a statutului literar al lui *minunat:*

a) La noi, ca şi la francezi, termenii citaţi semnifică în general personaje mitico-religioase, în special creştine, făcătoare de minuni, fenomene supranaturale, lucruri şi fapte curioase, ieşite din comun, inexplicabile, miraculoase.

b) Ei au circulat deopotrivă în textele religioase vechi, ca şi în cele orale, însă, cu timpul, extinzându-se şi asupra datelor cotidianului, s-au literalizat şi au căpătat înţelesuri noi, tinzând spre obiectivarea cunoaşterii. Se vorbeşte despre un om *minunat* în sensul că întruchipează idealul de umanitate, despre un *profesor minunat* pentru estimarea gradului de profesionalitate, despre un peisaj, un cântec, o fată ce se disting prin calităţi estetice. Prin urmare, *minunat* a provocat în existenţa lui diacronică explozie semantică, de la mitico-religios la etic şi de la acesta la estetico-filozofic. Important ni se pare faptul că termenul şi-a conservat unele valori în consens cu dezvoltarea sistemului culturii. În textele religioase/ folclorice, divinitatea sau eroul culturalizator, de tipul cavalerului Trac ori Făt-Frumos, se impun prin forţă miraculoasă şi înţelepciune, ambele contemplabile estetic în consecinţă. În cultura modernă, în schimb, predominând ordinea esteticului, miraculosul ţine de secretele

manifestării formelor frumoase. Pe de o parte, constatăm că termenii se individualizează în sfere proprii de semnificaţie: sacru, miraculos, estetic; pe de alta, putem înregistra un exemplu de transformare a conţinutului în formă. În artele aplicate, dragonii devin simple ornamente: braţe pentru jilţuri, susţinători de cornişe, litere stilizate. Pentru naraţiunile fabuloase, devine funcţional proverbul: „Frumoasă poveste, dar mare minciună". Ni se propune ca întâmplarea „fantastică", odinioară dată ca reală (povestea), să fie receptată doar literar (minciună), deci contemplată.

De aici urmează o nouă posibilitate de abordare a lui *merveilleux* şi anume în relaţie cu imaginarul în general şi cu fantasticul în special. Lumea tradiţiei are două feţe, părţi ale aceluiaşi univers spiritual mitico-religios, proiectate în imaginar: cea a personajelor divine, protectoare şi bine-voitoare, a eroilor culturalizatori, a feţi– frumoşilor, a domnilor descendenţi din legendă (Ştefan cel Mare) şi înzestraţi cu puteri miraculoase („Iară Ştefan plin de credinţă şi de putere făcea minuni şi semne mari întru norod"), animale năzdrăvane, locuri (casa Sfintei Vineri), tărâmuri fermecate (raiul, „tinereţe fără bătrâneţe"). Cealaltă este lumea personajelor malefice, a subteranelor şi a tenebrelor. Ambele, distincte morfologic şi separate în topografia mitică, în baza principiilor duale sus/ jos; noapte/ zi; răsărit/ apus, ţin de domeniul supranaturalului, dar se amestecă în mod circumstanţial în realitatea concretă, pe care şi-o dispută aprig pentru împărţirea sferelor de influenţă, de coexistenţă sau de dominare.

Omul aderă la prima categorie de forme imaginare, îndepărtîndu-se de cealaltă, şi-şi organizează existenţa într-un Weltanschauung specific tradiţiei, în sensul că mediul socio-cosmic este subsumat în categorii ale gândirii, destinate să permită o cunoaştere adecvată nivelului de înţelegere, practică şi funcţională. *Timpul,* spre exemplu, este alegorizat în virtutea

unor vechi concepţii agro-păstoreşti. El se naşte (copil) şi moare (moşneag). În sceneta *Anul nou şi Anul vechi,* apare transpus tocmai acest destin uman al timpului. Luna, săptămîna şi ziua sunt dominate, după caz, de perioada *de post* ori *deslegate,* de zile faste sau nefaste, de ceasuri rele şi bune, care ritmicizează întreaga viaţă a individului ca şi a grupului. *Spaţiul* este conceput şi el într-o manieră foarte originală. În folclor există doar două puncte cardinale: Răsărit şi Apus. Ţara este împărţită în „de sus" şi „de jos", iar aşezările rurale se numesc adesea Deleni/ Văleni, Suseni/Joseni, cu diverse sinonime ale acestora.

De asemenea, satul ca unitate socio-administrativă cunoştea nomenclatura *centru/ mărginime,* iar ca unitate agro-păstorească, cuprindea un trup de moşie şi o vatră . Cum spunea Mihai Pop, este vorba de termeni tehnici „ai limbii standard", cunoscînd „o mare varietate de sensuri şi derivate ale cuvântului *loc,* care vorbesc de la sine despre acest concept: loc bun şi loc rău, loc sfînt şi loc special, loc sus şi loc jos şi locul meu, şi locuri, multe locuri".[1]

Cauza/ efectul, necesitatea/ libertatea completează în mod *firesc* garnitura de concepte ale Weltanschauung-ului gândirii tradiţionale. Pe de o parte, spaţiul şi timpul îi definesc cadrele de manifestare, asigurându-i omogenitate şi caracter unic; pe de alta, cauza/ efectul, necesitatea/ libertatea, etc. înscriu în interiorul acestui *tot* principii şi legi *concrete,* astfel încât orice fenomen poate fi imaginat în funcţie de specificul logic al sistemului. Spre exemplu, starea recoltelor (a vitelor, a vremii, sănătatea oamenilor etc.) se explică prin activitatea unor forţe binevoitoare sau răuvoitoare, iar mai departe, în timp, intervenţia lor are la origine, în mentalitatea grupului, executarea (sau neexecutarea) unor ritualuri adecvate, după tipic, în momente şi locuri fixate de datină. Este o mişcare *dialectică*

[1] Mihai Pop, *Cartea vie a culturii orale,* în „Magazin istoric", 1978, nr. 9, p. 19

ţinând de ordinea mitului şi nu de logica matematică, schema dezvoltării rămînând aceeaşi (nu şi valoarea explicaţiei): cauza produce efect, iar acesta determină o altă cauză, triadă universalizată în sistemul gândirii tradiţionale. Nici principiul contradicţiei nu a fost necunoscut, evident, nu în accepţiunea modernă a luptei contrariilor. Omul arhaic, bazat pe ideea opozanţilor simbolizaţi prin dipticul bine/ rău, a intuit sensul devenirii, ca un foarte bun cunoscător al vieţii concrete, fapt ilustrat de forme ale limbii standard sau de scheme ale conceptualizării: „După furtună vine şi vreme bună"; „După râs vine şi plâns"; „Noapte cu soare nu s-a pomenit"; „Vai de moarte fără râs/Şi de nuntă fără plâns"; „Vârsta omului/Floarea câmpului"; „Ziua şi noaptea/ îmi roagă moartea".

Sunt puse în ecuaţie filozofică marile principii ale existenţei, efort intelectual izvorât din necesitatea resimţită de omul de odinioară de a se afirma cugetând ca fiinţă liberă şi creatoare în cosmicitate. Marile principii (Viaţa, Moartea, Existenţa) sunt periclitate în cugetarea lor firească atunci când mecanismul după care funcţionează opozanţii (forţele malefice/ benefice: divinitatea/ demonologia) iese din ritmul obişnuit, invadînd în mod violent *realul,* remodelându-l. Se justifică şi pentru folclor teoria lui Roger Caillois despre fantasticul care se înfăţişează „ca un scandal pentru experienţă şi pentru raţiune" [1]. Ce îl separă pe omul arhaic de cel modern este că primul intervine activ pentru restabilirea ordinii, nereuşind să asimileze imaginarul şi să-l separe de social, pe când celălalt îl asociază cu literarul şi-l transformă în planul experienţelor estetice, indiferent de absurditatea formelor de manifestare. Înseamnă că imaginarul în folclor (folosim deocamdată convenţional acest termen în care includem *minunatul* şi *fantasticul deopotrivă),*

[1] Roger Caillois, *În inima fantasticului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 22

fiind funcţional şi impur ca orice tip de activitate prelogică[1]), nu permite „apariţia unei sensibilităţi şi mentalităţi integral estetizante şi demitologizate, capabile să guste fantasticul *în sine"*[2]. De aceea, afirmă unii autori, nici n-ar trebui integrat în discuţiile despre *fantastic* şi, probabil, nici despre *minunat.* Roger Caillois respinge aşa-zisul *fantastic instituţional,* „adică miraculosul din basme, din legende, din mitologie", întrucât nu corespunde ideii „de nelinişte şi de ruptură" ce caracterizează reprezentările studiate de el. Autorul francez disociază cu subtilitate *fantasticul făţiş,* din naraţiunile de groază, de *fantasticul insidios, de principiu,* de ordin oarecum *secund.* Metoda sa urmăreşte să identifice „un alt fantastic în raport cu fantasticul"[3]. Adrian-Marino nu crede nici el că se poate vorbi de fantastic în cazul folclorului, unde „intervenţia puterilor sacre pare perfect firească, minunile sunt cotidiene, miturile au eficienţă şi semnificaţie constantă şi directă. Spiritualitatea primitivă nu cunoaşte *ruptura dintre ficţiune şi realitate,* normal şi anormal (imaginar), sacru şi profan (literar). Mitologia şi istoria religiilor constituie, din această cauză, cel mai mare depozit de teme fantastice de care dispune umanitatea. Dar numai *pentru noi,* pentru spiritele *moderne,* cu mentalitate teoretică, estetică, pozitivistă, etc."[4] În schimb, Tzvetan Todorov consideră basmul „o specie a miraculosului" şi deci a fantasticului, totul fiind o chestiune de *scriitură* şi de opţiune a

[1] Lucien Lévi-Bruhl, *La mentalité primitive.* Presses Universitaires de Frances, Paris, 1947. Autorul scrie: „Bien différente est l'attitude d'esprit du primitif; la nature au milieu de laquelle il vit se présente à lui sous un tout autre aspect. Tous les objets et tous les êtres y sont impliqués dans un réseau de participations et d'exclusions mystiques: c'est elle qui en font la contexture et l'ordre", *(lucr. cit., p.* 17)

[2] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 677

[3] Roger Caillois, *lucr. cit.,* p. 14 şi, respectiv, 16

[4] Adrian Marino, *lucr. cit.,* p. 676

creatorului între literar (imaginar, anormal) şi literal (real, normal, logic) şi nu de statutul în sine al supranaturalului. [1]

Din expunerea acestor puncte de vedere reprezentate de autori de prestigiu, desprindem următoarele concluzii utile pentru discuţia noastră: 1. În conştiinţa teoretică modernă, termenii: imaginar, neobişnuit, fantastic, miraculos, minune circulă laolaltă, uneori se substituie, trădând o mare înrudire semantică, adesea până la sinonimie. 2. Anormalitatea ca ruptură violentă, scandaloasă a ordinii fireşti a lucrurilor este pusă pe seama prozatorului modern (urmat de lector), ca semn al fantasticului *insidios* (Roger Caillois), *conştientizat* în plan literar şi estetic (Adrian Marino), *straniu* şi *miraculos* (Tzvetan Todorov), întrucât numai „scriitorul de literatură fantastică este *conştiinţa în sine,* clarviziunea superioară a proiectului şi a procesului artistic, *voinţa* de a face în mod lucid, deliberat, literatură fantastică" [2]. Din contra, „autorii de basme n-au noţiunea fantasticului. Ei fac şi se complac în *fantastic* fără să ştie" [3]. Raportată la dipticul emiţător-receptor, se ajunge la limitarea problemei, deoarece se pierde din vedere materialul comunicat. Apoi, conceptele de *creator* şi de *lector* sunt labile în timp şi nici nu concordă totdeauna. Multe dintre reprezentările considerate astăzi ca fantastice din perspectiva lectorului modern nu au fost constituite *cu intenţie* la origine sau, cel puţin, nu avem date certe. Jurgis Baltrušaitis analizează forme ale artei medievale – romane şi gotice –, dar rareori ne spune câte ceva despre autori. Cel mult îi citează [4]. Nu s-a întocmit un studiu de sociologie a artei care să justifice afirmaţii ferme privind

[1] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică,* Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 73
[2] Adrian Marino, *lucr. cit.,* p. 682
[3] Adrian Marino, *lucr. cit.,* p. 676
[4] Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1975; *Metamorfozele goticului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978

intenţiile creatorilor din acele timpuri. Tocmai de aceea ne permitem să vedem o comunitate de destin artistic între creatorul de basme şi autorii de geme, sigilii, ancadramente, monştri filiformi, litere zoomorfe sau istoriate, apocalipse, bestiarii, alegorii. Cum spunea şi Adrian Marino referindu-se doar la creatorul de basme, fantasticul există, chiar dacă autorii nu sunt totdeauna conştienţi de sensul activităţii lor. De altfel, începuturile meşteşugului artistic nu au coincis niciodată cu cele ale apariţiei conştiinţei esteticului. Multe milenii oamenii au inventat forme de comunicare, fresce la Altamira şi Lascaux, statuete de Tanagra, ceramică de Cucuteni, fără aspiraţii pur estetice, conştientizate.

Îl suspectăm pe creatorul de basme că nu a fost capabil să disocieze *fantasticul făţiş* de cel *insidios* (de principiu), dar, când mitul şi basmul au devenit simple naraţiuni, omul a început să separe normalul de anormal. În această privinţă, pot fi identificate mai multe nivele ale literarului. Chiar în faza mitologizată a existenţei sale, când formele de viaţă (literale) apar amestecate cu cele imaginare (literare), creatorul are convingerea că acestea din urmă sunt *intruse* în spaţiul uman. În consecinţă, el le provoacă sau le elimină din Weltanschauung-ul său închis, iar activitatea spirituală se organizează în funcţie de aceste două situaţii tipice şi extreme: de adoraţie şi încântare/ de adversitate şi de groază. Aici se află şi punctul de plecare pentru orice studiu morfologic al imaginarului în folclor, fie considerat în sine, fie în relaţie cu creaţia savantă. Sentimentul de încântare, la început experienţă psihică impură, echivalată în textele orale şi scrise (vechi) cu termenul *minunat,* tinde să se permanentizeze şi să cuprindă diverse registre ale vieţii spirituale, în virtutea lui *Bene Invictis.*

Un alt nivel al literarului poate fi identificat atunci când mitul şi basmul devin naraţiuni de sine stătătoare. În acest caz, imaginarul, îndeosebi cel pozitiv *(minunatul),* constituie într-adevăr o chestiune de scriitură, cum observa, pe bună dreptate,

Tzvetan Todorov. O primă tentativă de literarizare apare în basm prin transferarea acțiunii la timpul trecut, în maniera: „A fost odată ca niciodată"; „Pe când umblau Dumnezeu și Sfântul Petru, pe pământ". Mitul, destinat la origine să permanentizeze o întâmplare model, se refugiază în basm. Dar incredibilul revine, pe furiș, în prezent. Căci naratorul, deși dă impresia că își consideră nefirești relatările, invocând în acest sens formule consacrate, pe parcursul povestirii se integrează în lumea personajelor și mimează rolul fiecăruia în parte cu convingere și talent, astfel că în conștiința ascultătorului se naște o anume ambiguitate privind veridicitatea celor expuse. Povestitorul și ascultătorul nu pot decide dacă la mijloc a fost sau nu o păcăleală, de aceea simt nevoia să folosească o formulă de încheiere, pentru a fi spulberată orice îndoială. Formula capătă note umoristice, semnul neîncrederii și al literarizării. Lucien Goldmann ar invoca, în cazul exemplului nostru, teoria structurilor omoloage: unei stări de echilibru (introducerea basmului), urmată de o prejudiciere (punctul de înnodare a acțiunii) și de o dezvoltare (aventura eroică), pentru refacerea echilibrului inițial,[1] îi co-respunde o anume modalitate de organizare literară: formulele de deschidere și de închidere, precum și spațiul epic în care evoluează personajele.

Fenomenul demitizării se produce și în alte sectoare ale culturii tradiționale, de pildă în legătură cu zilele faste: „*Pas plus que l'espace*, ne spune Mircea Eliade, *le Temps n'est pour l'homme religieux, homogène ni continuu. Il y a les intervalles de Temps sacré, de Temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques); il y a d'autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans la quelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse. Entre ces deux espèces de Temps, il existe, bien entendu, une*

[1] V. I. Propp, *Morfologia basmului,* Editura Univers, București, 1970, p. 94 și urm.

solution de continuité, mais par le moyen des rites, l'homme religieux peut passer *sans danger de la durée temporelle ordinaire au temps sacré*" [1]. Ilustrativă pentru modul cum sacrul se instaurează în profan, substituindu-l, este noaptea Anului Nou: cerul se deschide, animalele vorbesc, gospodarul se instalează în odaia mare, purtându-se ceremonios şi grav ca un strămoş totem, iar casa ia o înfăţişare neobişnuită pentru primirea harului de sus: „Ale cui sînt, Doamne, ceste case/ oi Ler oi, d-oi Ler oi Doamne Ler,/ aşa nalte/ minunate/ cu lanţuri de fier legate,/ cu porţile ferecate?/ Dar în poartă cine-mi şede?/ Şede-mi bun jupân..." [2]

Mircea Eliade a explicat funcţia ordonatoare a sacrului care substanţializează spaţiul dintre cer şi pământ, dintre sălaşul Domnului şi cel al omului, în prima noapte a anului, aşa cum a fost în vechime, *in illo tempore.* Se repetă, deci, un mit primordial confirmat şi de colindul românesc. Dar complexul de rituri s-a restructurat cu timpul, în sensul literarizării. Bradul obişnuit de Anul Nou, ca simulacru al coloanei cerului, a fost transferat la Crăciun, ceea ce a creat o confuzie privind caracterul unic al nopţii sacre de început de an. Cultul arborelui la 1 ianuarie s-a conservat totuşi, căci alături de brad a fost introdus mărul, pom de asemenea consacrat în familia dendrologică autohtonă, primul menţinându-se în diferite localităţi ale ţării sub forma *stâlpului de pluguşor*[3]. Într-o colindă din Muntenia (Buzău), mărul apare ca un succedaneu al arborelui ceresc: „Icea, Doamne-n ceste curţi,/ -n ceste curţi, ceste domnii,/ Ler Doamne, Ler,/ -n ceste-nalte-mpărăţii,/ născutu-mi-au,/ crescutu-mi-au nouă meri./ La vârfşor de nouă meri/ ardu-mi nouă lumânări./ De la nouă lumânări/ pică-mi

[1] Mircea Eliade, *Le sacré et le profan,* Paris, Gallimard, 1965, p. 60
[2] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române,* Bucureşti, 1885, p. 39
[3] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului,* Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 107

nouă picături,/ iar din nouă picături/ ruptu-mi-s-au/ trei râuri,/ trei pârâuri:/ unu de vin,/ altul de mir/ ş-altul d-apă limpejoară,/ 'N cel de apă/ cin' se scaldă?/ Scald'-se bunul Dumnezeu:/ scaldă-se, băiază-se,/ cu mir miruieşte-se/ 'n vestmânt primeneşte-se”[1]. Acelaşi ritual al botezului, de fapt al renaşterii, al primenirii, îl imită, „mai jos”, într-un vad cu vin, bătrânul Crăciun, apoi „toţi sfinţii”, în vadul cu mir şi, în sfârşit, „mai în jos”, gospodarul casei la care se colindă. Cifra 9 reprezentând lumile uranice, supraterestre simbolizează nu numai coborârea sofianicului („De la nouă lumânări/ pică-mi nouă picături”) sau instituţionalizarea unui gest primordial cu valoare alegorică („-n vestmânt primeneşte-se”), dar şi integrarea mioritică a omului în aceeaşi familie cosmică a divinităţilor tutelare. Spun *mioritică* pentru că este vorba de un colind *de bătrân,* deci de unul care se pregăteşte să transgreseze în postexistenţă: colindul avea funcţia coordonatoare. Într-o fază mai nouă, el a început să fie cultivat pentru simpla lui poezie, pentru impresia (şi nu certitudinea) de real pe care o creează. A doua tentativă de literarizare poate fi identificată din momentul în care basmul începe să fie cotat drept o simplă născocire. Poziţia naratorului în planul limbajului cunoaşte o nouă modificare, iar ascultătorul este lăsat să decidă singur dacă naraţiunea ţine de adevăr sau de minciună. Se renunţă la vechile trucuri literare destinate să plaseze întîmplarea când în trecut, când în prezent (verbalizări, localizări, atitudini afective). Povestitorul pretinde o sursă fictivă de informaţie, de tipul „se spune”, „se zice”, „cică”, formule specifice textelor mai noi, fapt semnalat şi de G. Călinescu [2]. Aceleaşi formule stilistice îl ajută pe narator să se desolidarizeze de personajele sale („zice

[1] G. Dem. Teodorescu, *lucr, cit., p.* 30

[2] G. Călinescu, Arta *literară în folclor*, în *Istoria literaturii române,* I, Editura Academiei, 1964, p. 228-229

el"), într-un cuvînt, să se obiectiveze. Iată cum arată varianta mai nouă a prozei populare. O comparaţie cu textele lui Ispirescu ar fi semnificativă: „... – Măi Petre ! – zice. – Du-te – zice – ieşi înaintea omului ăluia, a bătrînului, zice, şi te pune la un capăt de pod şi te fă tu orb – zice – şi cere milă de la el, şi vezi – zice – dacă se roagă el aşa lui Dumnezeu, vedem cît dă cu credinţă-i"[1].

Încă o încercare de definire a conceptului de *minunat/merveileux,* în relaţie cu *fantasticul,* aşa cum ne-am propus ca principiu metodologic, o înscriem în planul esteticului. Teoreticienii fantasticului sunt, de obicei, foarte neîncrezători în capacitatea omului din mediul tradiţiei, de obiectivare şi de valorizare a propriilor lui ficţiuni. Chiar şi G. Călinescu, în scrierile sale despre folclor, deşi se entuziasma de inventivitatea prolifică a autorilor anonimi, se situa tot pe poziţia lectorului cult în emiterea judecăţilor de valoare, neglijând total opiniile oralităţii. Desigur, ele nu sunt expuse sistematic, în tratate minuţios elaborate, dar pot fi deduse din diverse texte poetice, din aprecieri succinte, din formule consacrate care exprimă atitudini tranşante faţă de realităţile vieţii în general şi ale formelor frumoase în special. Proverbul „frumoasă poveste dar mare minciună" reprezintă chiar o încercare de conceptualizare. Gânditorul ţăran, discreditând *adevărul* întîmplărilor fabuloase, încearcă să recupereze naraţiunea în sine, transferând-o pe alt plan al spiritului, cel estetic. În gândirea savantă, calificarea operei literare ca *minciună frumoasă* apare destul de târziu şi nici astăzi ideea nu este unanim acceptată.

Înainte de încheierea acestui studiu, am vrea să formulăm două concluzii care să înlesnească sistematizarea observaţiilor ce urmează: 1. Folclorul nu trebuie privit ca un conglomerat. În

[1] Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică,* I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 509–510

interiorul său s-au produs o serie întreagă de selecţionări, remodelări, mutaţii funcţionale care îl apropie de modul de existenţă al artei culte, atât ca tip de invenţie, cât şi ca tip de receptare (aceasta, în colectivităţile săteşti avansate, cum era satul românesc în perioada interbelică). Teoreticienii fantasticului au exagerat atunci când l-au tratat în mod global, numai din perspectiva „mentalităţii primitive" şi a culturalului. În acest fel, ei nu puteau sesiza că fantasticul folcloric se pretează la compartimentări paralele, înrudite sau identice cu cele inventate de gândirea savantă. 2. Terminologia consacrată imaginarului, fie din textele literare, fie din exegeze, este foarte laxă. *Minunat,* după DLR, are în cărţile bisericeşti sensurile de *miraculos, sfânt, divin, făcător de minuni,* iar în basme se referă la lucruri şi fiinţe înzestrate cu însuşiri supranaturale. Selectăm: „I-au schimbat crâşmarul asinul cel minunat şi i-au pus în locul lui tot ca acela". (Sbirea); „Podul cel minunat îndată s-a stricat şi s-a mistuit" (Creangă); „Fluierul minuni făcea,/ Gerul că mi-l alunga" (Jarnik-Bârseanu); „El văzuse iapa cum o plimba doi slujitori şi se minuna de frumuseţea ei" (Ispirescu); „... numai iaca ce vede Harap-Alb altă minunăţie şi mai minunată: o schimonositură de om avea în frunte numai un ochi mare cât o sită..."; Ţine-te zdravăn, stăpîne, că iar am să zbor... la crăiasa zânelor,/ Minunea minunilor/ Din ostrovul florilor" (Creangă).

În vorbirea mai nouă şi oarecum literarizată: „Ascultau minunaţi o limbă cu înfloriturişi cu tâlcuri necunoscute pentru dânşii" (Sadoveanu); Şi te-ai dus, dulce minune"; „Minune cu ochi mari şi mână rece"; „Hyperion ce din genuni/ Răsai c-ontreagă lume,/ Nu cere semne şi minuni/ Care n-au chip şi nume" (Eminescu). Tot în DLR i se găseşte cuvântului *minunat* următoarele corelative, fără a fi vorba de epuizarea exemplelor posibile din izvoarele scrise/orale: *lumină, Domnul, numele Domnului, zidire (a Domnului), faptele Domnului, fiinţă (inspirată de Domnul), asin, pungă, pod, pântece (de şarpe miraculos),*

minerale, neam înţelept, glas, cişmele, Mahomed, istorie, pictorul Apelles, scaun, lucruri, pomi, putere, faţă, vapor, ochi mari (de fată), poetul Nastratin Hogea, întâmplare, afacere (referitor la a scrie o gramatică), ploaie, căprarul Cărămidă, oameni (în luptă), carte, Barcelona (într-o descriere de călătorie), cântec.

Am citat şi din literatura scrisă şi din cea orală, pentru a scoate mai bine în evidenţă destinul cultural şi estetic al celor doi termeni: minunat/fantastic. Primul, fiind mai vechi în istoria limbii, a cumulat în scrierile premoderne sensurile pe care le atribuim îndeobşte celui de-al doilea. Unul dintre editorii lui Dosoftei, N. A. Ursu, explică verbul *a minuna* prin: „a înzestra cu puteri extraordinare, cu calităţi miraculoase, a face să fie de mirare”[1]. Când Dosoftei scrie: „Peste luciu de genune/ Trec corăbii cu minune”[2], realitatea concretă este asimilată după schema fantasticului, corabia-minune fiind vaporul cu aburi intrat în circulaţie aproximativ în vremea fostului mitropolit al Moldovei. Dar *minune* (a minuna) are o sferă semantică mai largă, cum rezultă şi din explicaţia lingvistică a lui N. A. Ursu: alături de *extraordinar* (obişnuit în definirea fantasticului), îl include şi pe acela de *miraculos,* vizând, în general, un personaj mitic făcător de minuni.

Când cuvântul *fantastic* şi-a început destinul său literar în cultura română (cele mai vechi atestări sunt în scrierile lui D. Cantemir), raportul dintre cei doi termeni s-a modificat în privinţa dimensiunii sferelor semantice. *Minunatul* şi-a conservat sensul religios (de sacru, miraculos, înţelepciune divină), dar a continuat să adere şi la estetic. Se spune: *cântă minunat.* Fantasticul şi-a însuşit unele sensuri deţinute de *minunat* şi a dezvoltat altele noi, pe care acesta din urmă nu dorea să le

[1] Dosoftei. *Psaltirea în versuri* (1673), Ediţie critică de N. *A.* Ursu. Cu un cuvânt înainte de înalt Prea Sfinţitul Justin Moisescu, Mitropolia Moldovei şi Sucevei, Iaşi, 1974, p. 1150

[2] Dosoftei, *lucr. cit.,* p. 755

accepte: groaznicul, monstruosul, straniul. Totodată, fantasticul a devenit sensibil şi în raport cu esteticul, concurându-l, într-un fel, pe *minunat.* Se spune: *cântă minunat,* dar şi *cântă fantastic,* în ultimul caz aderenţa la sublim fiind mai tranşantă.

Ascensiunea rapidă a conceptului de *fantastic,* paralel cu restrângerea relativă a celui de *minunat* se explică prin sistemul culturii tradiţionale care funcţionează, cum am văzut, în baza principiului opozanţilor: bine/rău. Acest funcţionalism impune convertirea tuturor forţelor spiritului la modul pozitiv, adică în consens cu ipotetica ideologie a eroilor ideali şi tutelari: „*L'homme des société archaïques a tendance à vivre le plus possible* dans *le sacré ou dans l'intimité des objets consacrés. Cette tendance est compréhensible: pour les* primitifs *comme pour l'homme des sociétés prémodernes, le sacré équivaut à la* puisance *et, en definitive, à la réalité par excellence*"[1]. Găsim la Mircea Eliade explicată motivaţia omului din tradiţia îndepărtată pentru instituţionalizarea modelelor ideale de comportament. Chiar şi în cazul naraţiunilor cu caracter profan, cu personaje şi scene de groază, cum se întâmplă în basmele fantastice, eroul dă impresia că deţine un rol pacificator. Plasat printre monştri, nu are sentimentul ororii, pentru că se simte învestit cu o anume înţelepciune şi forţă miraculoasă, făcându-se superior oricărui adversar malefic. Pe unde trece Făt-Frumos, se instaurează ordinea cosmică a divinităţii şi, ca revers, a omului.

Minunatul încorpora, deci, în sfera sa forme ale imaginarului care nu-i erau suficient de adecvate („corăbii cu minune"). Totodată, elimina altele (credinţele în strigoi), pentru a deveni funcţional şi constructiv din punctul de vedere al gândirii tradiţionale. În schimb, fantasticul, nesocotind acest funcţionalism sectar, include în sfera sa şi groaznicul, recuperându-l

[1] Mircea Eliade, *lucr. cit.,* p. 6

literar şi estetic. De altfel, cuvântul *fantastic* nici nu apare pe teren folcloric.

Într-o imagine totalizatoare, compartimentele *minunatului,* lăsând la o parte istoria şi mecanismele manifestării categoriei în spaţiul realului, ar fi următoarele: *sacrul, miraculosul, sofianicul, fastuosul.* Fantasticul se distinge prin două garnituri de termeni. Prima cuprinde forme din perioada mitologizată a imaginarului: *fantasticul făţiş, groaznicul, monstruosul.* A doua se referă la epoca modernă, caracterizată prin activitate creatoare mai mult sau mai puţin conştientizată: *straniul, miraculosul, sacrul, fantasticul insidios, fantasticul conştientizat.* Am valorificat şi contribuţii ale teoreticienilor fantasticului citaţi mai sus. De aceea vom relua în discuţie doar acei termeni cărora li s-a acordat o atenţie minimă sau au fost omişi. Mai întâi trebuie să observăm caracterul unitar al conceptului de *minunat,* din punctul de vedere al experienţelor pur psihice ori estetice. Toate cele patru compartimente ale sale, care nu trebuie delimitate matematic (după cum nu trebuie delimitat ferm nici *fantasticul* de *minunat),* produc în spiritul receptorului impresia de calm sufletesc şi de încântare estetică. Sacrul, element pivot în cadrul minunatului, este expresia unui întreg sistem de semne prin care se certifică prezenţa efectivă ori amintirea existenţei eroului binevoitor în conştiinţa colectivităţii. Miraculosul, sofianicul şi fastuosul reprezintă ipostazele sub care se manifestă personajul model. Primul echivalează, ca sens, cu capacitatea acestuia de a face minuni pentru a reinstaura ordinea periclitată temporar de adversarii săi şi ai omului. Citabili sunt sfinţii, dar şi unii protagonişti ai basmelor, de pildă Făt-Frumos. Sofianicul este semnul înţelepciunii (în accepţiunea lui Lucian Blaga), iar fastuosul priveşte înfăţişarea fizică a eroului şi cadrul socio-cosmic în care îşi face apariţia.

În această privinţă, par să existe două stiluri de prezentare. Unul reconstituie imaginea mitică, dând-o ca reală. Ea este

încărcată cu simboluri astrale, de fapt o antropomorfizare a cosmosului, simulacru al arborelui ceresc. Iată, de pildă, portretul lui Moş Crăciun: „Lui Crăciun ălui bătrân,/în veşmântu mohorât,/ Lung mi-i, largu-n pământ./ Pe la poale-i polijit,/ Pe de margini mărgărit,/ Jur-prejur de mânicele/ Lucesc stele/ mărunţele;/ între doi umeri ai lui/ Lucesc doi luceferi;/ Dar din faţă şi din dos,/ Dar din faţă ce-a lucează?/ Lucea soare cu căldură,/ Dar din dos ce mai lucea? Lucea Luna/ Cu lumina”[1].

Acest model de portret se şablonizează, cum se ştie, în basme, simbolurile învestindu-l, de obicei, pe Făt-Frumos. Într-un colind „de voinic”, pentru „un tînăr anume Ion” apare aceeaşi descriere a vestmîntului, ca al lui Moş Crăciun. Eroul pleacă la oaste purtând „un vestmânt/ prelung,/ lung până-n pământ;/ iar în pieptul lui/ scris îmi este, scris/ soarele şi luna; în spatele lui,/ soare cu căldura;/ în îmbi umerei/ doi luceferi/ jur prejur de poale/ cerul plin de stele”[2]. Celălalt stil de reprezentare a fastuosului se constituie din elemente care idealizează imaginea eroului de provenienţă modestă. Cenuşotcă, angajat în aventura eroică, se metamorfozează fundamental: în ziua nunţii, fiul de ţăran mimează modul de comportare al împăraţilor: *are* oaste, curteni, dă ordine, i se vorbeşte ceremonios, totul contrastând cu situaţia lui obişnuită şi dând impresia de ireal, de neveridic. „Poetizând munca plugarului voinic, scrie Gusev, bâlina este *infidelă* adevărului vieţii. Se poate oare închipui, de fapt, un plug de argint şi aur, iar pe ţăranul însuşi în urma plugului într-o îmbrăcăminte aşa de fastuoasă – în cizme cu vârf ascuţit din safian verde, cu toc înalt, în caftan de catifea neagră, cu pălărie de puf. Dacă într-adevăr ar apărea pe câmp într-o astfel de costumaţie şi ar merge în urma plugului, ar fi luat în râs”[3].

---

[1] *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de Monica Brătulescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 10
[2] G. Dem. Teodorescu, *lucr. cit*, p. 49
[3] V. I. Gusev, *Estetică folclorică,* Leningrad, 1957, p. 276

În colinde apare adesea, ca şablon, imaginea supra-reală a casei gospodarului, cuvântul *minunat,* frecvent, indicând tocmai aderenţa faptului cotidian la fastuosul specific începutului de an: „Sus la case-nalte,/ Nalte, minunate”[1]. Sau la Mohanu: „Nişte case-s mari de piatră:/ Nalte-s, nalte-s, minunate,/ Sus cu roşu-acoperite,/ Jos cu var sunt văruite,/ Dinăuntru poleite”[2].

În concluzie, minunatul ţine de sfera personajelor de origine modestă, dar idealizate de colectivitate (Cenuşotcă, viteazul Ion din colinde, Ilia Morumeţ). Ele sunt surprinse în aventură eroică sau într-un moment fundamental al vieţii: nunta. O altă sursă a conceptului, cea mai însemnată, o constituie evoluţia mitică a personajelor divinizate sau solarizate, cu funcţie constructivă în viaţa tradiţiei. Ion Muşlea deosebeşte caii care „posedă calităţi supranaturale”, deşi se numesc şi aceştia *minunaţi,* de cei „sacri iranieni” sau de „cuirasierii divini şi înaripaţi” din diferite mitologii [3].

Fantasticul este puţin unitar în ce priveşte registrul stărilor psihice pe care le provoacă în conştiinţa lectorului: de la straniu (experienţă oarecum incertă), la groaznic. Paul Robert indică următoarele sensuri pentru cultura franceză, firește, cunoscute şi la noi: *chimèrique, fabuleux, imaginaire, irréel, surnaturel, bizarre, extraordinaire, féerique, énorme, étonant, extravagant, formidable, incroyable, invraissemblable, sensationnel*[4]. Remar-căm marea diversificare semantică a fantasticului. *Minunatul* a circulat însoţit de familia sa de cuvinte (derivate din aceeaşi rădăcină: minunăţie, minune etc.), termenii coalescenţi (sacru, miraculos, sofianic, fastuos) fiind apariţii culte târzii. În schimb, cuvântului

[1] Tudor Pamfile, *Colinde,..,* Bucureşti, s.a, p. 12
[2] C. Mohanu, *Fântâna dorului,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 29–30
[3] Jean Muşlea, *Le cheval merveilleux dans l'épopée populaire,* în *Mélanges de l'école roumanie en France,* I, Paris, 1924, p. 68, 91 şi 96
[4] Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Tome second, Paris, 1951, s.v.

fantastic i s-au adăugat expresii noi, menite să-i împrospăteze şi să-i nuanţeze sensurile. Destinul lui este asigurat mai ales de faptul că a reuşit să asimileze atât fenomene care produc stări psihice pozitive (sacrul), cât şi negative (straniul, groaznicul, monstruosul).

Există şi altă posibilitate de încadrare în serie tipologică a acestui *minunat* şi anume în sistemul categoriilor estetice. Se pare că esteticianul grec Evanghelos Moutsopoulos o face primul, situându-l printre categoriile „determinative", alături de *violent, atrăgător, zguduitor, patetic*, ca „mai mult sau mai puţin extraconceptuale"[1]. Tipologia lui luată în totalitate, fiind prea fărâmiţată (identifică 209 categorii), nu ni se pare operantă. În orice caz, atât *minunatul* cât şi *fantasticul* confirmă teoria lui Kant despre fenomenele de şoc pe care le provoacă obiectele sublime în conştiinţa lectorului. Filozoful din Königsberg ar impune unele restricţii numai în privinţa acelor compartimente care trezesc sentimentul de frică, întrucât periclitează libertatea de cugetare. Groaznicul, în interpretarea lui Kant, creează impresia de şoc, dar individul nu reuşeşte să transforme spaima în altă valoare spirituală, în încântare estetică. „Cel ce se teme, spune autorul, nu poate judeca deloc asupra sublimului naturii, tot aşa de puţin ca şi cel predispus prin înclinaţii şi poftă asupra frumosului. El fuge de privirea unui obiect care îi şi produce teamă şi e imposibil să găsim plăcere într-o spaimă ce ar fi serioasă"[2].Chiar şi sentimentul religios necesită un efort de recuperare. „Acesta din urmă nu sădeşte în suflet veneraţie pentru sublim, ci frică şi teamă de fiinţa prea puternică, voinţei căreia omul îngrozit se vede supus fără a o respecta totuşi"[3]. Kant are în vedere aici orice personaj

[1] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice,* Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 82
[2] Im. Kant, *Critica puterii de judecată,* Traducere de Traian Brăileanu, Bucureşti, 1940, p. 140
[3] Im. Kant, *lucr. cit.,* p. 144

supranatural care provoacă spaimă reală, fie de tipul *deus otiosus,* fie din categoria strigoilor.

Filozoful german a fost prea ataşat clasicismului în această parte a discutării categoriilor, supraestimând funcţia lor pacifistă pe planul conştiinţei: şocul, corespunzând primului contact cu obiectul sublim, se transformă într-o supremă încântare estetică. Cum observa Et. Souriau[1], Kant a transferat fenomenologia sublimului pe plan etic: omul se simte satisfăcut pentru că în interiorul său a triumfat legea morală. Din punct de vedere axiologic, aceasta înseamnă nu numai o abatere forţată, dar şi o simplificare. Autorii mai noi pornesc de la ideea că una şi aceeaşi categorie, care este o impresie valorică variabilă, poate fi expresia mai multor tipuri de experienţe psihice. Imaginea unui dragon este terifiantă, provocatoare, respingătoare, fascinantă, fie că se află într-o naraţiune dată ca reală, fie că figurează într-o serie de motive decorative, literarizate. Înseamnă, cum au observat şi Roger Caillois, Jurgis Baltrušaitis, Adrian Marino, Tzvetan Todorov, că s-a produs „une mutation de la réflexion esthétique"[2]. Explicaţia stă în faptul că omul modern încearcă să înţeleagă nu sensul, ci mecanismul legilor care produc fenomenele neprevăzute şi absurde. Prima treaptă a acestui parcurs o constituie îndoiala. În folclor, apar naraţiuni nuvelizate în care personajele, altădată temute, sunt ridiculizate: *„...il s'agit à la fois (et dans le même moment), de souligner les structures secrètes des êtres et des désintégrer l'ordre natural. Paradoxalement en effet, l'artiste, en faisant apparaître plus nettement les linéaments essentiels des choses, les rend étranges et ridicules*"[3].

[1] Et. Souriau, *Le sublime,* „Revue d'Esthétique", 3–4, 1966, p. 266 şi passim.
[2] Gilbert Lascault, *Approche du monstrueux,* „Revue d'Esthétique", 3–4, 1966, p. 382
[3] Jean Onimus, *Le grotesque,* „Revue d'Esthétique", 3–4, 1966, p. 291

Minunatul implică şi el sentimentul de teamă, însă una învinsă: divinitatea *trebuie* acceptată şi atunci când se arată în bunătatea ei nemărginită, dar şi ca *deus otiosus.* Se spune: „să te cutremuri de mânia lui Dumnezeu". Mai mult decât atât, tot ce ţine de persoana lui, cuvânt, nume, faptă, chip, *trebuie* să producă teamă şi ascultare. Aşa stând lucrurile, fantasticul apare mai bogat sub raportul valorilor estetice şi mai filozofic. Căci, prin seria mai nouă de categorii subsumate (monstruosul şi grotescul), menţine mereu neliniştitor spiritul în aventura sa gnoseologică, incitându-l să atace necontenit necunoscutul, să problematizeze permanent însăşi existenţa prin diverse crize de luciditate. Schiller ar spune că unul ţine de *sublimul contemplativ* (minunatul), pe cînd celălalt se integrează în sfera *sublimului* patetic[1]. Însă *minunatul* şi *fantasticul* rămân categorii complementare. În istoria imaginarului, s-au separat şi interferat, construindu-şi serii categoriale proprii ori comune; după cum, pe alt plan al aceleiaşi istorii, s-au regăsit în sfera estetică a sublimului. Iată de ce credem că studiul lor trebuie efectuat în corelaţie.

2. Trei ipostaze poetice ale mării

Pentru început, vom face următoarele observaţii pe care le acceptăm deocamdată în mod aprioric: marea este reprezentată în folclorul nostru asemenea oricărui element peisagistic propriu artei tradiţionale, munte, codru, cer, câmpie, şes, deal, râu, fântână, cărare, devenite *locuri comune*. Cu alte cuvinte, peisajul nu este cultivat *analitic* sau *pentru peisaj,* ca în literatura scrisă, ci *sintetic.* Nefiind construit migălos, pentru contemplare, autorul

[1] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice,* Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 89 şi urm.

anonim preferă operaţia de selectare, de reducere la câteva elemente specifice şi plasarea lor în anumite compartimente ale compoziţiilor. Modul epitetic predomină: codrul, de pildă, fiind, după caz, *înverzit, prietenos, vrăjit, de aramă;* muntele – *înalt, neguros,* marea – *neagră, întinsă, senină, tulbure, viforoasă.* Fiecare element de peisaj cunoaşte astfel doar cîteva tipuri de reprezentare, instituţionalizate, definite prin formule consacrate şi constituind, în ultimă instanţă, un limbaj poetic stabil şi autonom.

Am putea spune că artistul popular, ocolind amănuntele, pitorescul în sine, bogăţia de nuanţe, procedează la modul opus, din punctul de vedere al invenţiei, faţă de confratele său din mediul urban. Întrucît preferă esenţializarea peisajului, nu trebuie să-l suspectăm de insensibilitate ori de neaderenţă la frumosul natural. Faptul are o explicaţie mult mai adâncă, ţinând de experienţa artistică tradiţională luată în generalitatea ei. Este vorba de aceeaşi stilizare omniprezentă în folclor (nu numai la nivelul artelor plastice, cum se crede de obicei), care asigură elementelor de peisaj, eliberate de descriptivism, o multitudine de semnificaţii, precizând valoarea mitică, religioasă, sacrală, ritualistică a unor compoziţii epice. Dacă şi-a restrâns spaţiul descriptiv, destinat vizualităţii, peisajul în folclor se regăseşte în altă ordine, prin transfigurarea lui mitică. Reprezentarea mării excelează în această privinţă.

Vom mai observa apoi, tot în mod preliminar, că reprezentarea mării cunoaşte un tratament inegal la nivelul speciilor. Este aceasta o chestiune care ţine de specificul românesc? Problema nu poate căpăta un răspuns foarte sigur, cum nimeni nu poate indica matematic unde e patria primitivă a basmului. La mijloc este tot o chestiune de stil şi de accent, în sensul că fiecare element peisagistic şi-a creat contexte speciale în cadrul anumitor categorii folclorice. De aceea marea pare mai adecvată baladelor fantastice, legendelor cosmogonice, în timp ce codrul e

evocat cu predilecţie în balade hoţeşti ori în doine, ceea ce se confirmă prin colecţiile de folclor, indiferent de provenienţa lor zonală.

Faptul priveşte cea de a treia observaţie pe care ne propunem s-o enunţăm şi anume poetizarea mării în aceeaşi manieră stilistică şi cu acelaşi interes estetic pe toată suprafaţa teritoriului românesc. De data aceasta putem spune că avem de a face într-adevăr cu o realitate autohtonă, explicabilă istoric, lingvistic şi artistic, aşa cum demonstra altădată Hasdeu când analiza o doină dobrogeană. Constatarea marelui filolog, limitată la probleme de vocabular, cuprinde, cum vom vedea, şi aspectul poetic al tradiţiei. Un colind despre dulful de mare, descoperit recent în Ţara Loviştei, de pildă, respectă aceeaşi schemă compoziţională cunoscută în toate regiunile ţării, inclusiv Dobrogea, după cum un bocet din Almaj poate deruta prin specificul elementelor constitutive (ne referim la evocarea mării), dacă nu ţinem seama de legile invenţiei şi circulaţiei proprii uneia şi aceleiaşi comunităţi etnice, poporul român.

Datorită acestor situaţii speciale ale elementelor peisagistice în general, în sensul că sunt supuse modului de reprezentare specific folclorului, tema evocării mării în textele poetice nu poate fi abordată necondiţionat. Ni se pare util, aşadar, să analizăm deocamdată marea ca subiect folcloric sub trei ipostaze mai mult sau mai puţin distincte: *tematic, arhetipal* şi, în sfîrşit, ca motiv *poetic.* Procedând astfel, sperăm, cel puţin, într-o oarecare sistematizare a materialului. Păstrăm o anume rezervă vizând terminologia, deoarece, cu toate eforturile teoretice ale unor cercetători prestigioşi ca Roman Jakobson şi Lévi-Strauss, nu putem face totdeauna distincţii categorice între temă şi arhetip ori între motiv şi arhetip, aşa cum nu putem delimita metafora de alegorie sau de simbol; între aceste categorii de termeni, *temă-arhetip-motiv* pe de o parte, *metaforă-alegorie-simbol* pe de alta, există anumite *deschideri* care fac

posibile diverse înrudiri semantice. Aşa se şi explică dificultatea clasificărilor ori varietatea punctelor de vedere în formularea definiţiilor privind una şi aceeaşi noţiune.

Din perspectivă tematică, marea este locul de referinţă, spaţiul ori agentul unei acţiuni. Prima formă tematică îl obligă pe creatorul popular la simpla citare a mării, situaţie frecventă în cimilituri, proverbe şi, îndeosebi, în anumite formule introductive (mediane, finale) şablonizate, aparţinând unor tipuri de colinde, balade ori descântece. Se înţelege că nivelul de poetizare este cu totul inegal de la o specie la alta, ceea ce face ca obiectul poetic să oscileze între evocarea ca dat natural şi transgresarea în planul mitului.

Ca loc de referinţă, marea este privită adesea din perspectiva cantităţii. Aparent, în această situaţie interesează mai puţin din punct de vedere poetic, deoarece sensibilitatea creatorului este frapată de aspectul fizic covârşitor al obiectului evocat. Desigur, întinderea, grandoarea ne sunt doar sugerate ori schiţate. Dacă s-ar opri asupra detaliilor, artistul popular s-ar trăda pe sine, adică l-am putea suspecta că se conduce după modelul literaturii scrise, îndeosebi cea care urmează formele naturale identificabile. Pe el nu-l interesează, însă, valoarea formală a obiectului, pentru a realiza reprezentări contemplabile, ci alta, morală şi ideală. Este şi motivul pentru care marea apare adesea acolo unde ne-am aştepta mai puţin şi anume în proverbe, cimilituri, descântece; în schimb, lipseşte din aşa-zisele *cântece de natură* şi nu numai din colecţiile din zonele muntoase, ardelene, maramureşene, bucovinene, dar şi din cele dobrogene, bucovinene, basarabene, faptul ţinând tot de o trăsătură stilistică general-românească. Iată câteva exemple: „Cu răbdarea treci şi marea/ Dar cu răul/ Nici pârâul”; „Marea că e mare şi are fund, dar inima omului”; „Nu cerca marea cu degetul/ Nici apa fiartă cu băţul”; „Toate apele în mare se varsă/ Şi marea nu se mai umple”. În sfârşit, încă un exemplu care îşi are originea, probabil, în

textele religioase creştine: „Mai lesne vei face un puţ în mare decât o gaură în punga zgârcitului” [1]. Artistul anonim procedează ca şi cum, pentru lector ori ascultător, marea ar fi familiară, permiţându-şi să treacă dincolo de detaliile concrete şi să pună în ecuaţie datele unei judecăţi morale. Valoarea poetică nu stă totuşi în intenţia moralizatoare, deşi nici ea nu trebuie neglijată, ci în faptul că se creează un raport între mediul cosmic şi fiinţa umană, cea din urmă încercând să-şi impună propria ordine în planul naturii, să descifreze sensuri, să se integreze în seria elementelor, ca un gest de maximă înţelepciune şi maturitate filozofică. Acest raport nu lipseşte din toate formele tematice de evocare a mării, după cum este prezent totdeauna în textele folclorice ce conţin elemente peisagistice proprii spaţiului carpato-dunărean.

În cimilituri, aspectul fizic al obiectului destinat vizualităţii se lărgeşte, faptul fiind dictat, printre altele, de caracteristicile şi de funcţia speciei. Lectorului ori ascultătorului trebuie să li se ofere câteva detalii concrete pentru a recunoaşte obiectul şi a formula răspunsul solicitat. Nici de data aceasta nu e depăşit modul epitetic de reprezentare, în cazul cimiliturii predominând metafora şi alegoria. Mai mult decât atât, marea se asociază cu alte elemente pentru realizarea relaţiei poetice: „Peste munţi/ Peste mări/ Numai ochi licăritori”. „Licuricii zărilor/ în adâncul mărilor”[2], răspunsul fiind *stelele.* Obiectul supus observaţiei nu e, aşadar, marea, ea rămînând la nivelul de înţelegere a formelor primordiale, arhetipale. Întrucât se păstrează în amintirea şi conştiinţa oamenilor încărcată de sensuri nebuloase, de adâncă vechime, simpla ei evocare e suficientă pentru realizarea iluziei poetice. Artistul anonim, intuind, nu abuzează de descriptivism.

[1] *Cinel-cinel. Culegere de ghicitori.* Ediţie îngrijită de C. Mohanu. Prefaţă de I. C. Chiţimia, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 496
[2] *Cinel-cinel*. Op. cit., p. 496

De altfel, fiecare schemă compoziţională, gata elaborată, îi oferă posibilitatea dozajului de elemente constitutive. Fiind vorba de strigătură, el ştie că are de formulat o întrebare care numai împreună cu răspunsul ei alcătuieşte o unitate logică. În momentul în care auzim „Găinuşe/ Gălbinuşe/ Trece marea-n picioruşe”[1], „Cercelușul mării/ în fundul căldării”[2]; „Restei rece/ Marea trece”[3], fiecare grup de versuri, luat în parte, ni se pare lipsit de semnificaţie. Abia atunci când cunoaştem răspunsurile, de fapt termenii substituenţi ai metaforelor *(luna, racul, şarpele),* ne dăm seama că nu avem de-a face cu enunţuri banale, ci cu poetizarea unor elemente. Altfel ar trebui să acceptăm sensurile concrete şi absurde. Limbajul noţional s-ar confunda cu cel poetic, iar comunicarea nu ar mai fi posibilă. Artistul, cunoscând perfect sferele semantice ale termenilor, i-a situat în clase distincte, înlesnind transferul limbajului figurat în limbaj noţional, cu alte cuvinte raportul dintre întrebare şi răspuns.

Vom observa cât de receptivă este realitatea poetică *mare* la asemenea joc al transferurilor, ca oricare formă arhetipală cu funcţie cosmogonică primordială, *pământ, cer, soare, lună, foc, apă, cer.* Repertoriul substitutelor, propriu acestor elemente, este foarte limitat în comparaţie cu cele care au un rol mai puţin important în marea Carte a Facerii. Desigur, lor li se adaugă o serie întreagă de alte motive, *codru, munte, câmpie,* care constituie laolaltă mitologia unui popor, corelată cu o concepţie estetică specifică. Căci elementele primordiale, vorbind în termeni mitici, din seria *apă, pământ, cer, foc, mare, munte,* impun întregului macro– şi microcosmos o anume aură poetică. De importanţa funcţiei poetice a fiecărui element peisagistic ne dăm seama, printre altele, dacă analizăm comparativ două

[1] Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor.* Ediţie îngrijită de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 236
[2] Artur Gorovei, *loc. cit.,* p. 138
[3] *Idem,* p. 139

cimilituri din categoria celor care poetizează curcubeul: „Şerveţel vărgat/ Peste mare aruncat" şi „Ştergărel vărgat/ Pe culme aruncat"[1]. Există şi alte substitute alături de mare, în stabilirea acestei relaţii: *nori, deal, şes, Dunăre, Prut,* etc., dovadă elocventă a transgresiunilor dintr-un mediu în altul. Cuvântul *culme* nu se distinge prin disponibilităţi poetice, mai ales că duce cu gândul la o anumită parte din locuinţa săteanului, rareori evocată în compoziţiile literare. El se salvează, însă, pentru că permite o deschidere, obligându-ne, de fapt, să descifrăm o formă de relief, *dealul.*

Abia din acest punct variantele celor două cimilituri pot fi comparabile. Înainte de toate, va trebui să ne dăm seama de poziţia fiecărui element peisagistic în conştiinţa creatorului. Deosebirile sunt sensibile. Cel puţin aceasta este realitatea poeziei, în sensul distincţiei între limbajul cotidian şi cel poetic. Un locuitor de la şes poate să înceapă un cântec erotic cu formula consacrată: „Câte flori pe Iza-n sus". El trăieşte într-un spaţiu poetic special şi dispune de un repertoriu comun de şabloane accesibile oricărei împrejurări. Pe când şabloanele privind poetizarea mării, deşi se supun aceleiaşi tehnici a elaborării spontane, nu pot fi invocate oricând, pentru că marea, de regulă, se integrează în altă ordine a geografiei spirituale. Una este să spunem „Şerveţel vărgat/ Peste mare aruncat" şi alta „Pe culme aruncat". Datorită perspectivei spaţiale monumentalizate în primul caz, deosebirea este ca de la macro– la microcosmos. Este un sentiment al grandoarei pe care formele arhetipale reuşesc adesea să-l incite.

De altfel, dimensiunea sublimului pare să nu-i scape artistului anonim, de vreme ce-şi permite să constate, fie şi sub forma lapidară a proverbului: „Frumos să priveşti furtuna pe mare, dar cam de departe". Citǎm şi un pasaj din Immanuel Kant,

[1] *Cinel-cinel*, op. cit., p. 138, 139

pentru a sesiza, din nou, similitudinea de invenţie dintre arta scrisă şi cea anonimă: „Cel care se teme nu poate judeca sublimul naturii, aşa cum cel care este dominat de înclinaţie şi dorinţă nu poate judeca frumosul. El evită priveliştea unui obiect care-i inspiră teamă şi este imposibil ca într-o spaimă reală să aflăm satisfacţie. (...) Stâncile îndrăzneţ aplecate şi ameninţătoare, norii de furtună care se îngrămădesc pe cer şi care înaintează cu tunete şi fulgere, vulcanii la apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a unui fluviu mare ş.a.m.d. arată, în comparaţie cu forţa lor, nimicnicia capacităţii noastre de opoziţie. Dar priveliştea lor, cu cât este mai înfricoşătoare, cu atât devine mai atrăgătoare, dacă ne aflăm în siguranţă. Noi considerăm fără ezitare că aceste obiecte sunt sublime, deoarece ele înalţă tăria sufletească deasupra măsurii ei medii obişnuite şi ne permit să descoperim în noi o capacitate de opoziţie de cu totul alt tip, care ne dă curajul să ne putem măsura cu aparenta atotputernicie a naturii”[1]. La rândul său, Fr. Schiller, teoretizând asupra tragicului şi folosindu-se de acelaşi exemplu, furtuna pe mare, nota în spiritul său moralizator în problemele artei că „reprezentarea unei suferinţe străine, însoţită de emoţia şi de conştiinţa libertăţii noastre intime, morale este *patetic* sublimă”[2]. Autorul *Poeziei naive şi sentimentale* exagera însă, suspectându-l pe aşa-zisul „om natural” ca fiind capabil de stări emoţionale primitive, brutale, necontrolate. Ne-o dovedeşte, printre altele, formula paremiologică românească citată deja, care a izvorât dintr-o experienţă estetică elevată: „Frumos să priveşti furtuna pe mare, spune el, dar cam de departe”.

[1] Im. Kant, *Critica facultăţii de judecare,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 155
[2] Friederich Schiller, *Scrieri critice,* Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 95

Creatorul anonim nu a teoretizat această teză estetică, aşa cum ar fi făcut-o altul din mediul urban, în schimb a tradus-o în practica artistică. Sentinţa poate fi comentată mai departe în perspectiva concepţiilor lui Kant şi Schiller despre sublim. Gânditorul popular îşi propune să *contemple* marea, cu alte cuvinte o consideră obiect poetic destinat spaţiului vizual. Acest lucru pare să infirme toate părerile noastre despre esenţializarea peisajului în folclor, despre faptul că marea, descinzînd din planul existenţei mitice, nu numai cotidiene, este cu predilecţie *citată* în anumite specii ori introdusă cu prudenţă în compoziţie. Ca să nu existe nici o confuzie, precizăm că, deocamdată, facem referinţe la un anumit aspect tematic al mării. Pe de altă parte, dacă artistul anonim s-a hotărît să supună marea contemplaţiei, faptul ni se pare firesc, întrucât ea este prezentă în amintire ori în vecinătatea imediată ca oricare altă formă a naturii, proprie teritoriului carpato-dunărean. Numai că el, operând în mod intuitiv distanţarea, ca lege a sublimului, în maniera preconizată de Kant, este atras înainte de toate nu de aspectul fizic (definit, de fapt, prin câteva formule), ci tot de valoarea morală a obiectului, aceasta fiind resimţită ca o *forţă* de conştiinţa contemplatorului. Kant numeşte această *forţă* sublim dinamic, „Natura, considerată în judecata estetică ca o forţă care nu are asupra noastră nici o putere, este *dinamic-sublimă"*[1]. Condiţionând astfel contemplarea obiectelor considerate sublime, printre care marea este doar unul dintre exemple, artistul popular nu se abate de la cunoscuta lege a esenţializării privind abordarea elementelor peisagistice, în raport cu fiecare categorie folclorică, dat fiind că speciile sunt realităţi funcţionale. Artistul cult poate crea o operă tematică, o apologie, de pildă, fără a fi îngrădit de tipurile compoziţionale, poem, roman, piesă de teatru, ditiramb, pe când în creaţia tradiţională lucrurile stau cu totul

[1] Im. Kant, *lucr. cit.,* p. 154

altfel. Efecte terapeutice pot fi obţinute numai pe calea descântecului, colindele sunt adecvate unor împrejurări festive, iar balada, dacă îşi propune să fie moralizatoare, trebuie să accepte unele modificări stilistice, ton sentenţios, implicaţii etiologice, elemente ale senzaţionalului etc.

Asemenea situaţii „locale" permit artistului anonim să situeze obiectul poetic în seria sublimului ori a comicului, să facă uz de metafore sau de interogaţii retorice, să coboare mediul cosmic în cîmpul vizualităţii propriu-zise („Pe-un picior de plai"; „Câte stele sunt pe cer/ Până-n ziuă toate pier"), să ni-l facă familiar („Cântă cucul şi roteşte/ Ca mândra când se găteşte"), ori să ne propună să-l contemplăm sub forma abstractă, ideală, esenţializată a sublimului dinamic. „Selectarea" mării în sfera obiectelor estetice are la bază, de altfel, o experienţă de viaţă (şi artistică, totodată) remarcabilă, aşa cum rezultă şi din formule paremiologice de tipul: „Când eşti în luciul mării şi tună/ Anevoie e a scăpa de furtună"; „Scară la cer şi pod peste mare nu se poate"; „Toate apele se varsă în mare/ Şi marea nu se mai umple"; „Şi marea tare urlă când de vânturi se bate".

Operaţia de „distanţare", de data aceasta cu intenţii paraestetice, este ilustrată de descântece. Intenţia îl priveşte pe practicianul care are doar conştiinţa actului pragmatic, marea păstrându-şi, în fond, funcţia mito-poetică:

„Brâncă curată şi luminată,
Brâncă curată ş-alinată,
Pă părete scriată,
La Marea Neagră plecată,
În apă-necată,
Cu crucea dăpărtată,
Cu tămâie tămâiată"[1].

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 564

Descântecul poetizează boala, adică o descrie cu ajutorul unor formule consacrate pentru a fi uşor identificată. Vorbind în termeni medicali, acest lucru ar corespunde diagnosticului. Urmează operaţia cealaltă, de vindecare propriu-zisă, înţeleasă ca un act mecanic, obişnuit, în sensul că boala poate fi măturată, tăiată, greblată, secerată, speriată, alungată, arsă, înecată etc. Formula finală a descântecului, de tipul celei citate, este obligatorie din considerente compoziţionale, dar şi terapeutice, în perspectiva psihanalizei. Pacientului trebuie să i se aducă toate asigurările că răul, expresie a unor forţe malefice, a fost tăiat, înecat, etc., dar şi îndreptat în afara mediului uman, adică:

– în gheena focului nestins
– în talpa iadului
– în Marea Neagră
– în mările negre
– în fundul Mării roşii
– în coadele mărilor
– în smârcurile mărilor
– în stolul bălţilor
– în apă
– unde se duc toate apele
– unde izvorul nu se tulbură, etc.

Există mai multe tipuri de formule finale pe tema mării, dovadă că motivul a căpătat un anumit statut poetic până la şablonizare. În unele descântece, răului i se găseşte o comparaţie destinată să explice rapida lui dispariţie. Iată un exemplu din Ieud-Maramureş. Citǎm textul în întregime, deşi nu reprezintă o compoziţie bine conservată:

„Strigă musca mare-n casă
că se-nsoară musca mică
şi o belit o vacă grasă

şi o belit un porc gras
şi face mare mulătaş.
Toate junghiurile le-o uitat
şi ca para-n mare le-o aruncat.
Acolo au pierit
Acolo s-au topit
ca spuma pe mare,
ca roua-n cărare,
Cutare să rămâie curat.
Luminat, etc. ”[1]

În altele, marea reprezintă locul neprielnic acţiunilor omeneşti şi cu funcţie tabuistică, fapt sugerat, de asemenea, prin formule consacrate: „unde popă nu citeşte”; „unde fată mare nu joacă”; „unde cucul nu cântă” etc. Repertoriul acestora, cercetat de Artur Gorovei, este foarte variat şi constituie una dintre cele mai interesante viziuni spaţiale din creaţia noastră tradiţională. Într-un descântec de orbalţ se spune:

„Vă duceţi la cutare
şi seceraţi orbalţul
din rădăcina dinţilor
din auzu urechilor
din vederea ochilor;
Peste Marea Neagră îl daţi,
unde cocoş negru nu cântă,
câne negru nu bate;
acolo să cheie, să răscheie;
Şi Cutare să rămâie luminat, curat,
cum Dumnezeu l-a lăsat.”[2]

[1] Artur Gorovei, *Descântecele românilor*, Bucureşti, 1931, p. 349
[2] Artur Gorovei, *op. cit,,* p. 250

Mai notăm o categorie de descântece în care agentul malefic este convins să-şi schimbe hotărârea în defavoarea unui personaj fantastic, frecvent în mitologia mării:

„La N nu te duce,
Vacu nu-i scurta
Zilele nu-i ciunta,
Ci mi te grăbeşte
Şi mi te porneşte
La Marea cea mare
Că la Marea cea mare
Este-un peşte mare
Aceluia vacu-i scurtă." [1]

Şi de data aceasta trebuie observat că marea este supusă aceluiaşi tratament poetic ca oricare element peisagistic propriu gândirii tradiţionale. În colecţiile de descântece, ea cunoaşte o serie întreagă de substitute. Gorovei citează, printre altele: *în pădurea deasă, în locuri pustiite, pe unde-o fi locuri zidite, în codri întunecoşi, în munţi înalţi, în munţi cărunţi, în muntele Semenic, în râpi surpate, în văi, în corvăi* etc.

Elementele peisagistice sunt şi ele funcţionale, în raport cu interesele unei anumite specii literare orale. Nu totdeauna codrul este prietenos iar marea vicleană. Ne convinge, printre altele, următorul descântec „de brâncă";

„Cu limba mea te-oi descânta,
Cu mâna dreaptă de-oi loa,
În Marea Neagră te-oi arunca.
Marea s-o tulbura,

[1] S. Fl. Marian, *Descântece poporane române,* Suceava, 1886, p. 232

Pe cutare mi-l scălda,
Sus mi-l ridica
Şi mi-l spăla
De toate făcăturile,
De toate dătăturile,
De toate plezniturile." [1]

Trimiterea la mare este mai mult decât o simplă *citare,* pentru realizarea cadrului tematic ori „îndepărtare", din divertisment estetic. Pacientului i se indică un remediu care echivalează cu starea de dincolo de existenţă, cu readucerea fiinţei la nivelul elementelor primare. A vindeca, ar spune Mircea Eliade, înseamnă a naşte din nou, adică a repeta gestul creaţiei. „În cosmogonie, în mit, în ritual, în iconografie, *Apele* îndeplinesc aceeaşi funcţie ca fiind structura ansamblurilor culturale în care ele se găsesc: apa precedă orice formă şi presupune orice creaţie. Imersiunea în apă simbolizează întoarcerea în preformal, regenerare totală, noua naştere, iar o imersiune echivalează cu o disoluţie de forme, cu o reintegrare în planul nediferenţiat al preexistenţei; şi ieşirea din ape repetă gestul cosmogonic al manifestării formale. Contactul cu apa implică totdeauna regenerarea; pe de o parte pentru că disoluţia este urmată de o „nouă naştere", pe de alta pentru că imersiunea fertilizează şi augmentează potenţialul vieţii şi al creaţiei. Apa conferă o „nouă naştere" printr-un ritual iniţiatic, ea vindecă printr-un ritual magic, ea asigură „la renaissance" post-mortem prin ritualuri funerare. Încorporând în ea toate virtualităţile, apa devine un simbol al vieţii („l'eau de vie"). Bogată în germeni, ea fertilizează pământul, animalele, femeia."[2]

[1] Folclor din Oltenia şi Muntenia, Idem, p. 333
[2] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1964, p. 166

Formula finală a descântecelor româneşti concretizează poetic perfect această teză: „Şi cutare să rămâie luminat, curat/ Cum Dumnezeu sfântul l-a lăsat" sau: „Şi cutare să rămâie teafăr, sănătos, luminat". *Spălat* şi *luminat* cuprind sensuri ascunse. Sunt metafore ale gestului creaţiei şi numai gândirea empirică, potrivit căreia boala ar fi un fapt concret, fizic şi nu un fenomen, ne opreşte să nu le dăm altă interpretare. Aceasta se întâmplă îndeosebi în timpurile moderne, când stilul de viaţă tradiţională nu a reuşit să se păstreze în forme pure, neechivoce. Apa în general şi marea în special au, deci, virtuţi curative (ar trebui să citim demiurgice). În acelaşi timp, chiar şi numai simpla *citare* obligă să ne gândim la starea originară posibilă a tuturor elementelor. Marea le naşte, ea le asigură destinul de efemeride. În anumite sisteme religioase, această credinţă a trecut parţial sau total pe seama *pământului* care se află, în noi contexte, la acelaşi nivel mitic cu apa.

Numai eliberată de asemenea sensuri străvechi (ceea ce nu se întâmplă niciodată la modul absolut), marea s-a integrat peisajului fizic obişnuit, adică a început să se comporte ca orice element de decor, aspirând la alt nivel ori mod de existenţă, cel poetic.

Să reţinem, însă, că reducerea la elementar nu priveşte numai marea. Toate trimiterile de tipul *ducă-se pe pustii,* din fondul superstiţiilor, ori de tipul *unde cocoş negru nu cântă,* din fondul descântecelor, vizează aceleaşi realităţi primare, de dincolo de existenţă. Desigur, nu lipsesc diferite distanţe de nivel. Când omul tradiţiei trimite boala în *zmârcurile mărilor, în munţii cărunţi, în râmătura porcilor,* aduce elementele la acelaşi nivel în planul mitului, în precreat. Atâta vreme cât ordinea umană este abolită, înseamnă că viaţa se află în preexistenţă, iar pacientul se poate reintegra şi renaşte. Nu este mai puţin adevărat că prototipul unui asemenea spaţiu al reînnoirilor rămâne tot marea.

Integrarea mării, ca obiect poetic, în seria elementelor peisagistice propriu-zise şi chiar istoricizarea ei se produce cu mai multă hotărîre în speciile epice, îndeosebi fantastice: basmul, balada şi colinda. Vom reţine totuşi un paradox. Această realitate poetică nu elimină toate datele mitului. Impresia se naşte pe de o parte datorită frecvenţei unor indicaţii concrete, cum ar fi bătălii navale, ocupaţii vag identificabile (păstoritul), pe de alta, datorită unor reprezentări care ţin de fabulosul marin. Faptul ne permite să vorbim de alte tipuri tematice şi anume marea ca spaţiu şi agent al unor acţiuni spectaculoase.

Într-un cântec epic, *Iana Ghizuleana*[1], marea devine pretext pentru proba iubirii şi constituie un exemplu tipic de convertire a temei în motiv. Aici este reprodusă cu fidelitate schema baladei bănăţene, *Pătru Căciulă.* Datorită elementului fabulos foarte pronunţat, Al. I. Amzulescu o introduce pe aceasta din urmă în primul volum al antologiei sale de *Balade populare româneşti,* la grupa *fantastice.* Proba are însă un caracter dublu în cântecul dobrogean din colecţia citată, de unde aderenţa la categoria baladelor familiale. Căci Neagu Casapu, omonimul lui Pătru Căciulă, după ce execută proba impusă, se hotărăşte la rândul său să încerce buna credinţă a prietenilor de petreceri. De reţinut apoi (şi faptul are explicaţii fireşti) că în textul dobrogean figurează Dunărea, iar în cel bănăţean marea, ca obstacole şi pretexte de încercări grele. Pe de altă parte, ambele compoziţii cunosc interferenţe cu *Cântecul soarelui* şi *Iovan Iorgovan,* la nivelul motivelor (proba iubirii) ori al grupurilor de versuri, dovedind o dată în plus că s-au desprins dintr-o viziune comună şi justificând totodată clasificarea propusă de Amzulescu.

De altfel, cum e ştiut, creaţia orală cunoaşte o extraordinară ramificare formală, arborescentă. Iana este prototipul

[1] C. Brăiloiu, Emilia Comişel şi Tatiana Găluşcă-Crâşmaru, *Folclor din Dobrogea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 289

feminin din *Soarele şi luna.* De aceea, când artistul popular i-a inventat numele (poate fi şi o paranomază de tipul Iana Sânziana), a dispus de mai multe şabloane. Formula introductivă la Iana Ghizuleana este asemănătoare cu variantele la *Cântecul soarelui*: „Pă vale, pă vale/ Pă buză de mare". Sau, în colecţia lui Teodor Bălăşel, din volumul al doilea de *Folclor din Oltenia şi Muntenia*: „Verde sălcioară/ La vale, la vale/ Da unde la vale?/ P-ăl buhaz de mare".

Ca să continuăm seria exemplificărilor, vom observa că *Ardiu Crăişor* poetizează pur şi simplu motive de basme aparţinând categoriei lui *Prâslea cel voinic şi merele de aur.* Singura deosebire este că acţiunea eroică din baladă se petrece pe mare sau aşa ar trebui să înţelegem lucrurile: „Marea-mi este mare,/ Marea margini n-are !/ 'Ntr-al mijloc mare/ Ostrov că-mi era./ În ostrov ce-mi era?/ O mândră băştea", adică grădina împărătească. Pomul miraculos se găseşte şi el în mijlocul grădinii. Mijlocul mării, al grădinii sunt localizări căutate şi adecvate unei balade fantastice. Am zice că avem de-a face cu un cult al *centrului.* Colindele şi descântecele sunt specializate şi ele în asemenea suprapuneri de planuri, cu vădite intenţii de transcendere mitică.

Obsesia *„centrului"* este într-adevăr şocantă în *Ardiu-Crăişor.* După trei zile de mers pe mare în căutarea soţiei, feciorul de împărat ajunge la locuinţa de sticlă a căpeteniei tartarilor, situată, ca şi grădina fermecată, tot în mijlocul mării. Nu avem motive să recunoaştem aici teoria lui Mircea Eliade despre simbolismul arborelui cosmic. Deocamdată, putem constata fără riscul unor speculaţii hazardate, că *„mijlocul mării",* localizare mito-poetică sinonimă adesea cu *„adâncul",* tăinuieşte elemente de decor fantastic, la care se ajunge cu ajutorul unor obiecte magice. De aici şi justificarea dimensionării spaţiului, cel puţin din perspectivă poetică, pentru ca impresia de grandoare a mării să fie accentuată. Ne-o spune şi formula introductivă din *Ardiu-*

Crăişor: „Marea-mi este mare/ Marea margini n-are”. Ar putea fi şi un succedaneu al oceanului cosmic. Situaţia poate fi întîlnită şi în alte împrejurări, dovedind din nou comunitatea tratamentului elementelor de peisaj. Mijlocul mării (uneori adâncul sau ostrovul) este ascunzătoarea Dulfului, mijlocul câmpului (şi aici apare un dublet: „la puţul porumbului”), batiştea şarpelui din Mistriceanu ori din Scorpia, vârful muntelui, locul stăpînit de cerbul runcului, toate animale fabuloase care pot influenţa într-un fel sau altul destinul omului. Ele sunt cu atât mai enigmatice, cu cât reuşesc să menţină la suprafaţa conştiinţei şi a poeziei rămăşiţe ale unor culturi străvechi, aparţinând aceleiaşi vârste mitologice, proprii perioadei pescuitului şi vânătorii.

De altfel, nu trebuie neglijată o anume unitate poematică dintre munte şi mare. Înaltul muntelui şi adâncul mării, simbolizate prin personaje fabuloase, sunt dimensiuni complementare ale uneia şi aceleiaşi viziuni mitice. În anumite contexte, una fără alta nu se poate concepe, aşa cum, la un nivel de dezvoltare a religiilor, zeităţile uranice stau alături, în conştiinţa colectivă, de cele chtonice. Mai mult decît atât, ambele dimensiuni, muntele şi marea, cunosc reprezentări comparabile. Cea mai frecventă, în perspectiva certă a mitului, este palatul de sticlă, domeniu accesibil doar unor personaje monumentalizate care au trecut prin aşa-zisele încercări grele din balade ori basme.

La modul reprezentării mimetice, „unitatea” despre care vorbeam îşi găseşte concretizarea în formule introductive de tipul: „Sus la munte/ Jos la mare” sau „Sub zare de soare/ Crescut mi-a născut/ De-un verde arbust”; „Sub zare de soare/ în ostrov de mare” (comuna Ostrov); „Sus în soare/ Jos în mare/ Cam pe drumul cel mai mare”; „La munţi ninge, plouă/ La şes cade roă/ Roa de pe şes/ Face, mi se face/ Bun lac chezărel” (comuna Nicoliţel). În felul acesta ne explicăm mai bine înrudirea unor formule introductive de colinde şi balade, similare ca funcţie

mito-poetică cu *frunză verde* din lirică: „La buhaz de mare/ 'S noo corăbioare" (colind *de corăbier,* comuna Tudor Vladimirescu-Dobrogea); „Chezăr, chezărel/ Icea-n cestui bun" *(Colindul corăbierilor,* comuna Nicoliţel); „Colo-n jos la mare/ Este-un birt în cale" *(Pătru Căciulă);* „Pă vale/ Pă buză de mare" *(Iana Ghizuleana)*; „La casa cea mare/ Cu fereşti în soare" (*Rada*, colecţia Vasile Alecsandri) etc. De obicei spunem că asemenea formule îndeplinesc funcţia „introductivă", în virtutea legilor compoziţiei, dar ele depăşesc această valoare formală. Pe de o parte au rol taxonimic, organizând textele în familii de variante; pe de alta, plasează acţiunea în contexte speciale creând o iluzie poetică. În *Neguţa,* varianta G. Dem. Teodorescu, întâlnim următoarele versuri: „Foaie de cicoare/ Pe Mureş de vale,/ Spre soare,/ Răsare,/ Este-o casă mare,/ Cu ferestre-n soare", care cuprind o formulă introductivă eterogenă. Este vorba de o parte provenită din colinde. Ea aparţine, la origine, tematicii mării, fiind însă adaptată la altă formă de relief. Primul vers pare o invenţie a liricii, ca orice formulă din familia *frunză verde.* De aceea formulele introductive ideale ca realizare poetică au funcţie emblematică. Dincolo de valoarea formală amintită, ele fixează şi transferă, realizând schimbări de perspectivă care implică semnificaţii de fond. Ce sens are un vers ca „Foaie verde ş-o cicoare", formal izolat de compoziţie? Este o interpretare romantică demnă de Al. Russo, Alecsandri şi Delavrancea, aceea că prin „frunză verde" românul îşi exprimă preţuirea şi admiraţia pentru natură. Şi despre alte popoare se poate spune la fel.

Înainte de a admite că artistul acordă starea intimă cu a naturii în intenţia de integrare, trebuie să înţelegem şi tentativa de situare în ordinea timpului. Cu alte cuvinte, el preferă un anume anotimp ca emblemă a acţiunilor obişnuite, munci agricole, răfuieli sociale, aventuri erotice, deoarece faptul corespunde mai bine concepţiei sale potrivit căreia natura este o „formă frumoasă", ca să ne exprimăm în termenii esteticii, dar şi

un miracol al vegetaţiei, al naşterii şi înmulţirii. De unde şi frecvenţa lui *frunză verde*, simbol al primăverii şi nu al naturii în general, anotimp propice proliferării formelor vegetale. De altfel, vara, toamna şi iarna, cu rare excepţii (caloianul, paparuda, motivul „stâna părăsită"), nici nu sunt evocate în creaţiile poetice, din aceeaşi justificare vitalistă.

În baza versului „Foaie verde ş-o cicoare" ar trebui să citäm un fapt cu valoare narativă: era pe vremea când înflorea cicoarea. Artistul ţine să se comunice doar starea lirică, prilejuită de acea întâmplare, intuind efemeritatea anecdoticului. S-ar putea spune că se operează cu o esenţializare, destinată să ne amintească pe de o parte de teza lui Aristotel despre superioritatea filozofică a poeziei în comparaţie cu istoria, pe de alta de „intuiţia pură" a lui Croce. Tot un proces de esenţializare implică şi formulele introductive care se limitează la *citarea* elementelor de peisaj.

Pornindu-se de la variante, se poate urmări uneori îndeaproape procesul acestei esenţializări. Să luăm două exemple: *„Chezăr, chezărel* şi *Frunză verde*, formule emblematice perfect instituţionalizate. Ele au ajuns la un asemenea grad de esenţializare, încât nu mai stabilesc corelaţii directe cu termenii compoziţiei propriu-zise, ci par oarecum independente: „La munţi ninge plouă/ La şes cade roo,/ Roa de pe şes/ Face, mi s-ar face/ Bun lac chezărel". În alt colind, primele patru versuri au fost suprimate pentru a rămîne doar cuvântul emblemă, *chezărel,* care îşi însuşeşte valoarea semantică a întregului pasaj. Desigur, numai un ins aparţinând mediului etnografic şi familiarizat cu textele poetice, eventual posesor al unui mare număr de cântece, este conştient de această realitate: „Chezăr, chezărel/ Dalbi de ciobănaşi/ Oile-şi strângea"; sau: „Chezăr, chezărel/ Icea-n cestui bun/ Bunul Dumnezeu/ Bun jupânul gazdă".

A se observa că versul emblemă, formal, figurează aparent autonom, mai bine-zis la modul paradigmatic, funcţia lui rămânând, în fond, aceea de fixare şi transcendere. Cât priveşte „frunză verde", caracterul aparent formal al expresiei nici nu mai trebuie demonstrat. Când artistul spune „Foaie verde trei smicele,/ Pusei barda la curele,/ Întru-n luncă, tai nuiele,/ Lunca numai viorele./ Le las naibii de nuiele/ Şi-ncep s-adun viorele/ Şi să le fac chiticele"[1], întrezărim vagi raporturi de sens între primul vers şi următoarele, întrucât cuvântul „smicea" înseamnă mănunchi de flori, evocat apoi în compoziţie. Dar în exemplul „Frunză verde solz de peşte/ Femeia care iubeşte", primul vers, în afară de rimă, nu stabileşte nici o relaţie concretă cu celelalte. Valoarea emblematică apare evidentă.

Formulele introductive *frunză verde* şi *chezăr, chezărel* constituie două exemple de esenţializare a peisajului în folclorul românesc, într-un caz având ca obiect câmpul şi codrul, în celălalt, marea. Prin fixarea spaţio-temporală pe care o realizează, ne permit să descifrăm mai mult decât se indică la modul verbal, adică citarea elementelor de relief, faună, floră.

Existenţa unei formule instituţionalizate de tipul *chezăr, chezărel* ori a altora de acelaşi fel face vulnerabilă afirmaţia lui Burada cum că folclorul dobrogean ar fi un împrumut de la populaţiile româneşti de dincoace de Dunăre. În *Prefaţa* la *O călătorie în Dobrogea,* el constata, exagerând realitatea poetică, „o sărăcie de o concepţiune şi în genere o lipsă de gust şi de acel sentiment delicat estetic care caracterizează poeziile din România de dincoace de Dunăre"[2]. Aici apare şi o contradicţie: pe de o parte textele ar proveni (în totalitate?) din afara spaţiului dobrogean, pe de alta, ele ar fi inferioare estetic.

---

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* III, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 228-229

[2] T. T. Burada, O *călătorie în Dobrogea,* Iaşi, 1880, p. 28

În realitate, trebuie să acceptăm ideea existenţei unui folclor local care s-a generalizat şi el în virtutea circulaţiei textelor orale. Cum *Badiu*, *Kira Kiralina, Stanislav* etc. sunt balade de *margine dunăreană,* după N. Iorga, răspândite pe toată suprafaţa teritoriului carpato-dunărean, aşa şi „colindele corăbierilor" pot fi considerate la origine creaţii de *margine,* având însă ca *primum movens* Dobrogea. Nu trebuie să ne mire localizarea unor colinde păstoreşti în vecinătatea mării şi să le punem doar pe seama aşa-zisei transhumanţe. Însuşi Burada ne lămureşte în această privinţă: „Locurile imense din Dobrogea au dezvoltat într-o proporţie colosală agricultura pastorală". Păstoritul local era atât de intens, încât dobrogenii nu ezită să explice naşterea unor motive epice din experienţe proprii de viaţă, cum rezultă din câteva note care însoţesc variantele *Mioriţei* din colecţia *Folclor din Dobrogea:* „Din suferinţele ciobanilor a ieşit cântecul. Câte am păţit şi noi, copiii au să-şi aducă aminte, îs mulţi ani; la mila 23 erau doi ciobani; unul dintr-o parte venit şi altul din alta. S-a pus cu oile la vale al treilea şi ce s-o fi sfădit ei, s-au tăiat, asta are să rămână poveste"; „Asta e adevărat, s-a întâmplat totodată şi la noi. La câmp este un păr sălbatec; acolo se ştie că e îngropat un cioban pe care l-au duşmănit alţii. L-au omorât pe dânsul şi l-au îngropat acolo"; „Chiar aici nu departe este o movilă şi o cruce. E mormântul unui cioban ucis. La cap îi creşte un pom"[1]. Iată una dintre cauzele generalizării motivelor, pe tot spaţiul românesc: răspândirea unei scheme fabulatorii unice, fenomen tipic spaţiului carpato-danubiano-pontic.

Important ni se pare, în al doilea rând, viziunea poetică în care sunt integrate motivele, destinul acestora în conştiinţa întregii comunităţi etnice. Iată de ce, în sensul celor discutate în legătură cu *Ardiu-Crăişor,* trebuie înţelese şi unele colinde

[1] Arhiva Brăiloiu, Institutul de cercetări etnologice şi dialectale

specializate în evocarea spaţiului mării, *de corăbier, de voinic, de copil, de popă.* Este vorba despre o categorie de texte foarte largă, aparţinând acestei specii. Ele prezintă, la nivelul compoziţiei, elemente stabile, scheme proprii, fapt pentru care se pot organiza în tipuri formale ori tematice distincte. *Colindul corăbierilor,* de pildă, din colecţia citată, *Folclor din Dobrogea,* după formula emblematică, *chezăr, chezarel,* dezvoltă motivul mesei fastuoase, la care participă „finii şi vecinii", dar şi personaje augurale uranice, semn de *deschidere* a cerului, cum ar spune Lucian Blaga, în perspectiva sofianicului. Lipsa Sfîntului Neculai de la ospăţ, considerat un fel de patron al corăbierilor, este motivată de participarea sa la aventura eroică pe mare, cu scopul de a hotărî destinul unor corăbii reprezentând culturi diverse, păgâne şi creştine, fapt explicabil pentru texte de margine dunăreană şi marină.

O notă particulară este introdusă prin personajul Iuda, frecvent în colinde de acest tip. Iuda încearcă să salveze corăbiile păgâne, de obicei nouă la număr, dar ele sunt descoperite în ultimă instanţă la casa gospodarului unde se colindă; ca urmare, acesta îşi însuşeşte bogăţii fabuloase. Colinda are oarecum o structură eterogenă, prin alipirea unor motive care poetizează viaţa agrară. Convertirea tematică a unor texte din agrare în păstoreşti, din pescăreşti în agrare e un fenomen obişnuit în folclorul local. O variantă foarte scurtă de colind *de corăbier* (culeasă din comuna Tudor Vladimirescu) cuprinde în mod succint aproape toate motivele proprii acestui tip:

„La bohaz de mare
Hai lerui, dalerui, Doamne
'S nouă corăbioare,
Nouă ş'-alte nouă"[1], etc.

[1] C. Brăiloiu, Emilia Comişel, Tatiana Găluşcă-Crâşmaru, *lucr. cit.*, p. 39

De data aceasta, marea intervine pentru a dramatiza conflictul epic, în spiritul speciei în discuţie.

Proliferarea tipurilor de colind se produce după mai multe modalităţi. Când numele eroului augural este substituit cu altul aparţinând unui ins din marea masă a colectivităţii, Ion, Ilie, Petru (este o tendinţă generală de a se căuta modele în lumea sacrală şi ideală), colindul se numeşte *de fecior.* El îşi însuşeşte atribute în baza cărora aventura eroică este sugerată prin gesturi ţinând de magie, de o anume simbolică a comportamentului. Într-un colind din Samova, apar doi fraţi în ipostaza de eliberatori ai corăbiilor româneşti, Ilie şi Ion: „Ei vin zburând/ Nici pe cer/ Nici pe pământ,/ Cu soarele sfătuind,/ Cu luceferii jucând".

Motivul conflictelor navale evoluează şi el în direcţia constituirii mai multor forme tipologice. Pe de o parte, el apare ca un elogiu adus calului şi are un caracter monologat; pe de alta, este justificat de efortul eroului de a salva fata din cetatea asediată de *frânci* şi de turci. Bănuim aici o vagă intenţie de istoricizare a conflictului, cu alte cuvinte am crede că artistul anonim era la curent cu expansiunea francezilor în apele răsăritului şi o transfigura în forme adecvate fantasticului. Când oştile sunt autohtone, de obicei moldoveneşti şi craiovene, ele îşi dispută un *cocon* pentru domnie (este vorba de colindul *de copil),* pe care părinţii nu-l cedează, „că e tinerel,/ că e prosticel" (în colecţia G. Dem. Teodorescu). Motivul bogăţiilor fabuloase transportate pe apă, în special al postavurilor, devine pretext pentru alt tip de colind, *„de vameş".* Şablonul frecvent este corabia singuratică, zărită de departe de mare: „Mică sprinteioară,/ Neagră şi zmolită/ De valuri bătută,/ De maluri trîntită". Ea transportă, ca în Kira Kiralina: „Fir de ibrişin,/ Postav de cel bun,/ Sculuri de mătasă/ Că sunt mai frumoasă". Leit-motivul corăbioarei enigmatice emigrează în colindul *de preot,* lărgind astfel tipologia speciei într-o manieră ce depăşeşte planul

strict tematic. Ilustrativ ni se pare, în direcţia configurării tipologice pe baza şabloanelor migratoare, un text cules din comuna Hagighiol de Gh. Cardaş. Localizat tot „pe boaz de mare", el tinde spre baladă din punctul de vedere al epicului, întrucât, printre altele, individualizează un nume obişnuit în cântecele dobrogene, Niculai Niculcea:

„Basmaghiol de târg,
Din vâsle vâslea
Şi la târg c-ajungea
Ca să-mi târguiască
Fir şi ibrişin
Teancuri de postavuri,
Şi scule de mătase
Că suntu mai mândre
Şi plumbu şi gloanţe
Ca să mi se plumbuiască
Şi să meargă-n ţară
Să facă răscoală"[1].

Evident, ordinea epică a versurilor nu este de colindă.

Ţinând seama de modul în care este concepută imaginea mării, colindele pot fi clasificate pe tipuri şi în cadrul celei de a treia ipostaze tematice enunţate, în care elementele peisagistice însele sunt angajate ca agenţi ai aventurii eroice. Într-o primă serie de variante, marea figurează ca spaţiu tabuistic. Ea poate dialoga cu fiinţele umane în chip de personaj indecis fizionomic, de unde şi fantasticul întâmplărilor. Tipice sunt colindele *de păstor.* Formulele introductive le localizează de obicei în *prundul* ori *ostrovul* mării, locul de iernare al turmelor, deci textele au la bază o realitate etnografică bine cunoscută. De obicei, marea îl

[1] Colecţia Gh. Cardaş, Institutul de cercetări etnologice şi dialectale

sfătuieşte pe cioban să-şi retragă turmele din preajma apelor, amenințându-l. Acesta îşi pune însă speranţele în animalele ajutătoare, doi berbeci miraculoşi, care „În coarne s-or trozni,/ Mi ţ-or zdrâncăni”[1] sau „Când ei s-or bucni,/ Marea s-o împărţi”[2]. În categoria de colinde *Ciobanul şi marea,* grupurile de versuri citate tind să configureze un şablon de sine stătător.

Conflictul cunoaşte un tratament interesant într-o baladă mai puțin cunoscută, *Ciobanul şi Dunărea,* culeasă în 1939 din comuna Tudor Vladimirescu. Ca să poată trece Dunărea, „Pă pod dă butuci/ îngrădit în furci” şi să-şi salveze turmele de năvala apelor, Ciobanul, asemenea eroului din basmele cu tema înscrisului la diavol, promite o jertfă Duhului apei. În cazul de față, cel sacrificat este însuşi copilul abia născut acasă. Din acest moment, textul evoluează după schema cunoscută din *Cântecul şarpelui.* Eroul este supus inițial unor munci grele, dar, pentru că nu izbuteşte, Iuda îl înghite pe jumătate, „jumătate nu putea/ D-arme ferecate”. Intervine Neculce, un păstor de la o stână vecină, pentru a-l ucide pe Duhul apelor, însă eroul nu mai poate fi salvat.

Conflictul cu Duhul apelor, o formă spiritualizată a mării, dezvoltă şi el câteva tipuri de colinde. Citabile sunt îndeosebi colindele *de pescar,* care pot fi considerate variante la *Antofiță a lui Vioară.* Ele sunt mai puțin spectaculoase din punctul de vedere al epicului, fapt explicabil dacă ne gândim la împrejurările festive cerute de cultivarea acestor texte. Printre motivele frecvente, figurează pregătirea năvodului, apoi aruncarea lui repetată în apă, acțiune ce se termină cu prinderea puiului de iudiță. Pescarii vor să afle cât peşte ascunde marea şi supun puiul la cazne, ca în baladele despre Antofiță, dar apare, furioasă,

[1] *La luncile soarelu. Antologie a colindelor laice*, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 36
[2] Lucr. cit. p. 37

iudița, personaj sinonim cu duhul apelor. Din acest moment, colinda se desprinde de baladă și din punctul de vedere al dramaticului, datorită vătafului de pescari (la casa căruia se colindă), care știe cum să iasă din încurcătură. Într-un text din comuna Peceneaga, el își povățuiește astfel tovarășii de muncă:

„Ne-om săltară, ne-om săltară,
Sus, mai sus ne-om ridicară,
Jos, mai jos că ne-om lăsară,
Tocma-n prundurile mării.
Sări-vom cu toți în vânt
Și cu toții în pământ
Și-om ieși biruitori
Și cu pește d-ăl mai mare”[1].

Asemenea mod de angajare în acțiune apare și în alte împrejurări (jocul calului, al porumbeilor) și ține de domeniul ritualului. Numai personaje inițiate pot da alt sens acțiunii eroice, traducând-o în gesturi încărcate de magie, după modelul eroilor augurali. În schimb, Antofiță, personaj de baladă, determină extinderea spațiului epic și amploarea dramatică bine cunoscute. La G. Dem. Teodorescu, descoperim un pasaj interesant despre pregătirea ritualistică a năvodului, amintind de anumite formule de eliminare din cântecele de ostășie:

„Luni năvodu-și începuse,
Cam la prânz îl și făcuse;
Până marți îl și lucrase
Și în mare îl aruncase”[2]

[1] C. Brăiloiu, Emilia Comișel, Tatiana Gălușcă-Crâșmaru, *lucr. cit.,* p. 24
[2] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 94

Sunt cunoscute apoi colindele *de voinic,* în care pretextul conflictului nu este marea, ci mărul jefuit de dulf, de iudiță ori de un peşte fabulos. Tema luată în sine ne trimite la basm. *(Prâslea cel voinic şi merele de aur)* ori la baladă *(Ardiu-Crăişor).* De data aceasta, marea îl solicită pe erou să-l prindă pe jefuitor, dezvăluindu-şi funcţia arhetipală. Dacă în textele despre păstor, corăbier ori pescar, ea apare, după caz, agresivă sau indiferentă, dincoace hotărăşte destinul eroului, pregătindu-l pentru o nouă etapă de viaţă.

Înotul voinicesc nu este o probă oarecare, ci o formă de iniţiere echivalând cu renaşterea personajului, devenit apt să *vadă* altfel lucrurile obişnuite. Nu întâmplător el are revelaţia horei de fete exact în momentul în care iese din apă, adică atunci când marea şi-a încheiat funcţia sa demiurgică într-o manieră asemănătoare cu cea cunoscută deja din descântece. Se verifică astfel din nou o ipoteză a lui Mircea Eliade: „Apa este germinativă, sursă de viaţă pe toate planurile existenţei”[1].

Se pare că povestea lui Pătru Căciulă este reluată în alţi termeni în colindele *de voinic,* de tipul celor care poetizează furtul merelor sau proba înotului. În ultimul caz îndeosebi, marea este aceea care îl provoacă pe erou. A se observa cum unul şi acelaşi motiv, proba înotului, apare nuanţat diferit în baladă şi colindă: într-o parte laicizat, în cealaltă, încărcat de sensuri mitice. Urmarea este că în *Pătru Căciulă* ori în *Iana Ghizuleana* marea se ipostaziază tematic, pe când în colinde, arhetipal. Se păstrează intactă funcţia primordială închisă în forma aluzivă a compoziţiei:

„Rău marea se lăuda,
florile dalbe, Ler, de măr,
şi din gură tot striga:

[1] Mircea Eliade, *lucr. cit.,* p. 176

– Cine-n lume s-ar afla,
s-ar afla ş-adevăra
să dea-n mare
ca o floare,
să iasă-n vad
ca un brad”[1]

Eroul îndeplineşte condiţiile impuse, iar când iese din apă are următoarea revelaţie:

„Dar din mare când ieşea
Ochi-şi negri d-arunca
în spre bolta cerului
printre raza soarelui
şi, la umbra merilor,
zări hora fetelor,
fetelor şi zânelor,
zânelor frumoaselor”[2].

Într-un colind din Peceneaga, calul devine sfătuitorul eroului:

„Pune-ţi sulița de-a stânga
Şi cu paloşu de-a dreapta,
Sări în vânt,
Sări în pământ,
Sări în mare
Ca şi-o floare
Şi-mi ieşi în vad
Ca un brad” [3].

[1] G. Dem. Teodorescu, *lucr. cit.,* p. 71
[2] Loc. cit.
[3] Arhiva Brăiloiu, idem

Trecând prin proba înotului, eroul îşi însuşeşte portretul ideal de frumusețe, definit cu ajutorul comparației specializate din versul *ca un brad* şi general cunoscută în mediile tradiționale. Faptul certifică alt stil de viață al eroului, *nouvelle naissance,* cum ar spune Mircea Eliade, *valabil* pentru orice ins aflat în faza de inițiere. Ar trebui să vedem aici şi o consecință a ceea ce autorul lui *Zalmoxe* numeşte *„ciclizarea"* nivelelor mitice, prin corelarea unor arhetipuri înrudite ca sens, *apă, sânge, peşte, lună, femeie,* „comandând apariția şi dispariția tuturor formelor". Ne referim nu numai la marile vârste ale elementelor, dar, mai ales în cazul de față, la experiențele omului care poate coborî la nivelul formelor primordiale, verificându-se pe sine şi încercând să intre în circuitul universului, aşa cum ne-o certifică specia descântecelor ori a colindelor.

Sfera exemplificărilor se poate întinde mult mai departe. Structura ciclică a macrocosmosului (deoarece cultura tradițională se verifică mereu la această dimensiune, adică se vrea monumentalizată) îşi găseşte ilustrarea în categorii folclorice dintre cele mai diverse, de la aşa-zisele basme ale mării la legendele cosmologice, de la literatura paremiologică la lirica ritualistică. Ele oferă un material uriaş, care, analizat cu prudență, ar permite reconstituirea unei mitologii a poporului român, bazată pe înțelegerea ciclizării şi transgresiunii posibile a elementelor primordiale aparținând mediului mineral, uranic, faunistic, vegetal. Spre exemplu, relația dintre *apă, peşte, oglindă, moarte, femeie,* elemente arhetipale cu valoare simbolică înrudită, transpare foarte limpede într-o serie de superstiții, confirmând într-un mod surprinzător anumite speculații pe care le datorăm lui G. Bachelard, G. Durand, G. Dumézil, despre caracterul diurn/nocturn al imaginarului. Citățm cîteva exemple din lucrarea *Datinele şi credințele poporului român* de Elena Niculiță Voronca: „Copilul păn ce nu

are dinţi, să nu-i dai oglinda, că nu vorbeşte, rămâne mut”[1]. În loc de muţenie, potrivit criticii arhetipale, ar trebui să citim, de fapt, moarte. „Copilului să nu-i dai apă până ce nu capătă dinţi că rămâne mut”. „Ba să-i dai apă, dar să nu-i dai peşte că muţeşte”[2]. Contradicţia nu are valoare în sine. Importantă ni se pare substituirea elementelor în discuţie, fapt ce le situează la acelaşi „nivel mitic”. Formele de exprimare pot fi învăluite, aluzive, metaforizate, însă sensurile rămân constante şi descifrabile, ca în exemplele: „Cine se naşte în zodia peştelui vorbeşte puţin”[3]; „Femeia la vreme, în oglindă să nu se uite, că rămîne vânătă pe sub ochi”[4], Apa mai poate fi „vie”, „moartă”,; dar şi „mută”, în ultimul caz Gorovei deţinând informaţia din lucrarea *Megleno-Românii* a lui Papahagi.

Trebuie reţinută ideea de transgresiune, de varietate formală a elementelor, ceea ce presupune că ele nu sunt identice perfect, ci, cel mult, substituibile numai în anumite împrejurări. Chiar şi elementul *apă* suportă sensuri nuanţat diferite în funcţie de context. În general, el este simbolul acelei *„nouvelle naissance”.* În descântece şi colinde, are valoare demiurgică la nivelul micro-cosmosului, pe când în legendele cosmogonice, la acela al macrocosmosului. Primul pas spre poetizarea arhetipului este punerea lui în relaţie. Prin asociere cu focul, se trece în domeniul personificărilor şi al legendelor cu valoare etiologică. „Apa şi focul sunt sfinţi; noaptea fără apă şi fără foc, e păcat să stai în casă. Dacă nu e apă ceasul rău vine noaptea şi cată în toate vasele şi de nu găseşte aprinde casa”[5].

---

[1] Elena Niculiţă Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român* adunate şi aşezate în ordine mitologică, vol. I, 1903, p. 993
[2] Elena Niculiţă Voronca, lucr. *cit.,* p. 995
[3] Idem, p. 996
[4] Idem, p. 994
[5] Idem, p. 871

Elementele primordiale instituționalizează diferite tipuri de comportament. Să observăm doar că există diverse modalități de individualizare a arhetipului şi totodată de poetizare, unele lizibile, altele ermetizate. Frecventă este stabilirea unor grade de rudenie, ceea ce am numi „planuri mitice" (cerul-tată, terra-mamă, soarele-frate, luna-soră), sau funcţii ierarhice după modelul celor umane. De exemplu, există o împărătească a apelor, Istolnia, în vreme ce vântul şi focul sunt veri. De aici şi posibilitatea unor aventuri spectaculoase între elemente, cu scopul de a se justifica plasamentul lor în structura universului:

„Zice că s-a întâlnit Istolnia cu vântul.
– Da unde te duci, vântule?
– Ia mă duc poate voi găsi undeva un foc să-l aprind.
– Mă duc şi eu, zice Istolnia, ca să-l stâng".

Mai toate religiile de mare tradiţie au la bază asemenea tipuri de conflicte care fac parte dintr-un fel de Carte a Facerii. Chiar şi *Biblia,* deşi expune un sistem de credinţe modernizate, concepe începuturile existenţei ca un efort demiurgic de separare a uscatului de ape.

Grija pentru ierarhizare merge foarte departe. Tot de la Elena Niculiţă Voronca aflăm că „soarele e împăratul focului şi luna e împărăteasa apei"[1]. Ni se pare evidentă existenţa unor serii de forme arhetipale, *soare-foc-împărat; lună-apă-împărătească,* care permit multiplicarea schemei structurale a sistemului gândirii mitice, fără ca el să-şi piardă unitatea firească.

Între elementele *apă* şi *mare*, înţelese ca forme arhetipale originare, există nuanţe de sens. Când ni se narează, în legendele cosmogonice, despre începuturi, întinderile de apă nu mai sunt asociate ori concurate de nici o altă realitate. În schimb, *marea*

[1] Idem, p. 872

închide o serie întreagă de sensuri complementare datorită gradului accentuat de poetizare. Înainte de toate, pentru că ea apare ca o realitate ce se defineşte prin comparaţie, deci coexistă cu alte forme de relief, *munte, şes, soare, ostrov,* sau care amintesc de om şi de activităţile lui, *grădină, corabie, cetate.* În al doilea rând, cu elemente ce au valoare semantică asemănătoare, de exemplu pietrele preţioase, în care, după cum este ştiut, critica arhetipală recunoaşte simboluri ale maternităţii: „în mare sunt mărgele şi toate lucrurile cele scumpe din mare se aruncă; în mare sunt femei, oameni pe jumătate peşti. Ei, când e cald primăvara, se joacă pe mal cu şiraguri de diamante şi le lasă acolo, – dar tare rar, de aceea sunt aşa scumpe; – iar corăbierii merg de le ieau. Cântările noastre, toate din apă, de la acele femei vin şi apoi noi le ştim. Ele noaptea cântă. Catanele spun că mergând pe mare cu corabia, cei ce stau de strajă adorm de cântecele femeilor din mare, de jale-şi cad în mare”[1].

În ultima parte a pasajului se tinde evident spre literarizare, pretext pentru ample improvizaţii epice. Şi de data aceasta ne interesează posibilitatea transgresiunii sensurilor în cadrul unei familii înrudite de elemente *(mare-femeie-peşte-somn),* care închid şi deschid la infinit ciclul viaţă-moarte.

Când marea se arată binevoitoare (în colindele *de voinic* cu motivul *furtul merelor),* se renunţă aparent la funcţia arhetipală, dar ea este transferată, în fond, altui simbol cu valoare semantică similară, dulful de mare ori peştele fabulos. Abia acum înţelegem semnificaţia de fond a acestor colinde. Ele nu improvizează aventuri epice şi atâta tot, contemplabile estetic prin monumentalizarea eroilor. Acesta ar fi un mod de înţelegere datorat schimbării de perspectivă alunecării de funcţie, literarizării, într-un cuvânt modernizării folclorului. În realitate, este vorba de situarea eroului la nivelul unei anumite serii arhetipale. Ea se

[1] Idem, p. 999

concretizează prin simbolurile specializate şi general cunoscute, *apă, peşte, dulf de mare* etc., dar vizează acelaşi circuit viaţă–moarte. Prin urmare, dacă întâlnim balade despre Vidros, colinde *„de pescar”, „de voinic”*, va trebui să înţelegem din punct de vedere estetic un anumit nivel de poetizare a arhetipului; din perspectiva gândirii mitice, reducerea la schema esenţială, aventura eroică fiind simplu pretext.

În concluzie, elementul primordial de tipul *apă, foc, pământ, munte, soare* cunoaşte două căi de tratare, ambele cu pronunţate implicaţii mitice. Pe de o parte, este vorba de formularea în sentinţe cu valoare pretins ştiinţifică; pe de alta, se încearcă proiectarea lui în spaţiul poetic prin forme simbolice substituibile, care pot duce adesea la ermetizarea sensului sau la degradarea lui. Motivul *„apa mută”* din descântece, pomenit de Artur Gorovei, cunoaşte forme similare: *apa de vânturi, apa întâlnită.* Similitudinea rezultă din tratarea magică a elementului primordial, adică procurarea lui *din trei vaduri* sau *de unde se întâlnesc trei pâraie,* ori de *la şapte fântâni,* ceea ce echivalează cu readucerea *apei vii* din pâraie, izvoare, fântâni la ipostaza originară, de dincolo de existenţă. Transfigurarea poetică a acestei practici magice îşi găseşte întruchiparea, printre altele, într-un basm aflat în studiul citat al Elenei Niculiţă Voronca, *Fata mamei mării.* Fata, substitut al mării, este mută. Aventura eroică are unele similitudini cu pescuirea puiului de iudiţă, dar tema în sine priveşte însurătoarea unui fiu de împărat, scutit de proba încercărilor grele. Nu trebuie să ne scape din vedere cu acest prilej că marea are implicaţii foarte adânci şi trainice în sistemul gândirii mito-poetice. Ciclizarea, adică penetrarea formelor într-un anume circuit, se produce pe mai multe planuri în gândirea tradiţională, asigurându-i un caracter mult mai sistematic, unitar şi elaborat faţă de cea aşa-zis savantă. Un exemplu de asemenea organizare formală privea evocarea mării în creaţiile orale pe baza principiului esenţializării, propriu peisajului în general, cum

am văzut. Substituirile se produc şi aici, dar la nivelul şabloanelor, al formulelor consacrate şi al motivelor. Este un caz de ceea ce, în stilistică şi semantică, se numeşte gramaticalizare, adică de constituire a unui limbaj al formelor, astfel încât orice ins aparţinând uneia şi aceleiaşi comunităţi etnografice să poată comunica pe această cale.

Când o baladă narează moartea unui păstor, întâmplarea luată în sine poate avea semnificaţii familiale, juridice, sociale, profesionale. Dar când întâlnim versurile: „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai" ori „Feţişoara lui/ Spuma laptelui", înţelegem că şabloanele respective trimit direct la un mod de poetizare specific spaţiului românesc dimensionat mitic. Individualizarea artistică nu constă, prin urmare, în indicarea decorului natural, ci în poetizarea acestuia (şi, în cazul folclorului, într-o măsură destul de pronunţată), în gradul de instituţionalizare a formelor elaborate. Şi în altă parte ar putea să apară versuri similare sau chiar identice cu formula introductivă din *Mioriţa,* dar să rămână necunoscute de marea majoritate a grupului etnic. La noi, circulaţia orală le-a generalizat, selectat şi impus ca efigie.

Deocamdată nu ne propunem să lămurim această situaţie care ţine de o anume problematică a creaţiei. Poate că un răspuns sigur este imposibil. Ne preocupă, însă, ideea că artistul anonim stabileşte anumite tipuri de relaţii imaginare cu mediul cosmic. Fiind vorba de portrete fizice, el invocă luna, soarele, bradul, spuma laptelui, spicul grâului. De obicei, se crede că o face pentru că aceste elemente s-ar găsi în imediata vecinătate, ceea ce ar duce la simplificarea lucrurilor. Dar marea, pentru muntean, nu pare un obiect poetic foarte familiar, iar formula „tras ca prin inel" ţine de domeniul enigmaticului.

În faza literarizată a creaţiei orale, putem admite că o anume viziune estetică a hotărât selectarea obiectelor poetice (unele dintre ele venite şi pe cale arhetipală), astfel încât să recunoaştem preferinţa pentru şabloane, forme tropice consa-

crate şi să încercăm impresia că aparţin unui singur grup etnic. Am văzut deja că *marea* şi *muntele* sunt dimensiuni adecvate sublimului. Creatorul le selectează nu datorită frecvenţei elementelor de peisaj, ci pentru că intuieşte utilitatea unora şi nu a altora, în realizarea unei anumite perspective estetice, integrabile la rândul ei în alta mai largă, filozofică, existenţială. Aşa se şi explică de ce *marea, muntele, codrul, cerul, poeniţa, cărarea, busuiocul* etc. au pondere diferită în creaţiile orale, aşa cum cuvintele în frază nu se află pe acelaşi plan al comunicării.

Într-un bocet din nordul ţării, demn de lirica eminesciană,

„Ion de măr s-a răzimat
Cu spinare
Către mare
Cu faţa
La răsărit
Faţa albă a-nnegrit,
De razele soarelui,
Spinarea i-a putrezit,
De valul mărilor,
De ceaţa veacurilor”,

integrarea omului în serie cosmică este posibilă datorită *citării* anumitor elemente care devin semnificative, inteligibile, tocmai pentru că ocupă poziţii consacrate, am spune chiar rigide, în structura poeziei. Inversarea ordinei, introducerea unor substitute neadecvate, aparţinând unor serii improprii, de pildă *car*, pentru *măr*, *munte* sau *soare* pentru *mare,* ar crea serioase confuzii.

Impresia despre care vorbeam privind specificul etnic devine certitudine în momentul în care constatăm că întreaga masă etnografică gândeşte, de pildă, prin perspectiva modelului de frumuseţe a păstorului mioritic. Şi de data aceasta, ca

justificare a *ciclizării,* concepută însă din perspectiva esteticului (şi nu a elementelor primordiale, adică mitic), se constituie familii de termeni cu valori semantice înrudite. Modelul de frumuseţe feminină a consacrat termeni ca *lună, stea, floare, trestie;* cel de fecior, *soare, brad, păun, bujor,* substituibili în diferite contexte poetice.

Este suficient să descoperim doar unul dintre epitetele aparţinând seriei de termeni consacraţi modelului de frumuseţe feminină, să spunem, pentru a intui şi posibilitatea prezenţei celorlalţi. Tocmai de aceea valoarea modelului se înscrie într-o sferă semantică mai largă. Într-un portret de oştean, alături de elementele *soare stele, luceferi* (în realitate, fiind vorba de un mod indirect de idealizare: descrierea vestmântului cu o minuţiozitate care aminteşte de scutul lui Achile) este indicată şi *marea turburoasă* [1], şablon destul de frecvent. Amănuntul poate deruta la prima vedere. Dar, de data aceasta, artistul anonim a dorit să realizeze un model de frumuseţe specific oşteanului, aşa cum îl concepe colinda. Cu alte cuvinte, şabloanele consacrate portretelor, asemenea elementelor peisagistice, sunt funcţionale, faptul fiind condiţionat de contextele poetice de gen, specie, serie de variante, ilustrând, în fond, aceeaşi tendinţă de disciplinare a gândirii tradiţionale.

Suntem în măsură să definim, în sfârşit, două aspecte distincte ale problemei. Pe de o parte selectarea temelor, motivelor, şabloanelor, pe de alta punerea în circulaţie şi instituţionalizarea lor. În primul caz operează intuiţia estetică, fără a neglija seriile arhetipale şi întrezărind astfel ordonarea ciclică a formelor mito-poetice. În al doilea rând, este vorba de un fenomen care ţine de domeniul limbii vorbite pe un anumit teritoriu bine delimitat etnografic. După părerea noastră,

[1] C. Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din ţara Loviştei,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 72

limbajul formelor folclorice, care trebuie înţeles ca o modalitate metaforică de comunicare, adică de metalimbaj, nu se poate extinde decît în măsura în care i-o permite sistemul limbii. El impune sfera de existenţă a ciclurilor mito-poetice, aşa cum propagarea curentului electric este condiţionată de masa metalică. Numai aşa ne explicăm plasarea obiectelor poetice în contexte adecvate şi cu aceeaşi frecvenţă, pe toată întinderea teritoriului de limbă românească.

Generalizarea unui colind *„de corăbier",* a unui basm *„al mării"* ni se pare firească de vreme ce vehicolul principal, limba vorbită (ca să nu mai adăugăm şi structura psihică) este aceeaşi. Privind statutul circulaţiei lor, cel puţin alături de aşa-zisa transhumanţă, limba comună a avut un rol deloc neglijabil. Desigur, transhumanţa (cercetătorii mai noi adaugă şi alte ocupaţii) nu trebuie nesocotită, dar limba comună poate fi luată ca model al tuturor limbajelor poetice, aşa cum matematica este modelul diferitelor ştiinţe. Este şi aceasta o teorie a ciclizării, iar în ce priveşte funcţia ordonatoare de forme poetice a limbii vorbite, un punct de vedere pe care îl propunem şi îl susţinem pentru studiul folclorului.

3. Cuvântul român în colecţiile de folclor

Literatura istorică şi cea lingvistică, dispunând de o largă bază informativă, au reuşit să pună în evidenţă cu maximum de exactitate evoluţia directă a cuvântului *român* din limba latină, ca şi circulaţia lui neîntreruptă pe teritoriul nostru, fenomen unic în întreaga *Romanie.* În celelalte limbi neolatine, cuvântul *romanus,* de la care derivă eponimul *român,* nu şi-a păstrat sensul etnic originar.

Sub forma *vlah* sau, mai nouă, *valah,*[1] utilizată de vecinii slavi, ori *rumân/român,* aşa cum îşi ziceau între ele grupurile etnice romanizate din zona carpato-balcanică, vorbind aceeaşi limbă, termenul s-a impus încă de la începuturile constituirii poporului român, în toponimie, onomastică şi îndeosebi în limbajul uzual. Astfel, cuvântul *român,* împreună cu formele derivate, a deţinut un rol de prim ordin în asigurarea coeziunii etnice şi a continuităţii. Istoria sa este însăşi istoria poporului pe care îl denumeşte, fiind strâns legată de procesele fundamentale ale etnogenezei românilor.

Aceleaşi concluzii sunt confirmate sau chiar întărite şi prin studiul colecţiilor de folclor. Trebuie observat că, până la intervenţia de faţă, folclorul nu a fost utilizat în problema cuvântului *român,* deşi el constituie, împreună cu arta populară şi cu obiceiurile, cel de al treilea mare izvor informativ în cunoaşterea trecutului, alături de fenomenele lingvistice şi istorice. Omisiunea a făcut ca înseşi cercetările de până acum, luate în ansamblu, să aibă o tentă mai palidă. Pot fi citate doar câteva studii sporadice: *Papa Formosus şi tradiţia noastră istorică, Tradiţia istorică în chestiunea originii românilor,* ambele de Dimitrie Onciul (publicate în *Scrieri istorice*, II, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968); *Romanus şi Valachus* de T. Hagi-Gogu (Bucureşti, 1939); *Roman si Vlahata* de Adolf Armbruster, în *Romanitatea românilor, Istoria unei idei* (Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1972), ca şi unele lucrări despre descălecatul Moldovei: *De Zalmoxis à Gengis Khan* (Paris, Payot, 1970) de Mircea Eliade; *Tradiţia istorică şi folclorică în problema „întemeirii" Moldovei,* de Dan Simonescu, în vol. *Studii de folclor şi literatură* (Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967). Dar toate

[1] Nicolae Drăganu, *Românii în veacurile IX-XIV, pe baza toponimiei şi a onomasticii*, Bucureşti, 1933, p. 208

acestea nu au putut nici pe departe epuiza marea bogăţie de date existente în textele poetice populare.

Omisiunea despre care vorbeam are şi o aparentă explicaţie obiectivă. La prima vedere, colecţiile de folclor nu permit un studiu diacronic, ceea ce ar însemna că cercetarea folcloristică ar fi dezavantajată faţă de cea istorică ori lingvistică. Întâia atestare documentară despre romanitatea orientală datează din anul 980, iar următoarea din 1020, după care „menţiunile asupra poporului român se înmulţesc în ritm accelerat”[1]. În aceste prime documente, termenul folosit este *vlah.* El desemnează, în concepţia popoarelor din afara *Romaniei,* pe oricare locuitor de origine latină: daco-român, macedo-român, istro-român, italian, francez etc. În cazul atestărilor din 980 şi 1020, este vorba în mod categoric de *romanitatea orientală.*

Pentru lingvişti, se pare, cel mai vechi text de referinţă îl constituie *Palia de la Orăştie* (1582)**,** dacă nu ţinem seama de unele forme toponimice sau onomastice care apar ceva mai devreme. În *Palia de la Orăştie,* cuvântul *român* cu forma *o* ar fi de provenienţă savantă. El a fost introdus de autorii textului, conştienţi de originea noastră latină, după modelul termenului *romanus,* iar de aici s-a creat o adevărată tradiţie în grafia cuvântului. În realitate, acolo apare şi forma cu *u.*

O lucrare mai nouă dovedeşte că şi forma în *o* (român) ar fi populară, alături de cea cu *u* (rumân), ceea ce înseamnă un punct cu totul inedit în discutarea problemei[2]. Forma cu *o* din cuvântul *român* a coexistat cu *u, rumân* (primul cu preponderenţă în Moldova şi chiar Transilvania, celălalt cunoscând o circulaţie mai intensă în Muntenia şi Oltenia), ambele evoluând din acelaşi izvor lexical, de la începuturile constituirii limbii române.

---

[1] Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei,* Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 12-13

[2] Vasile Arvinte, *Român, Românesc, România.* Lucrare manuscrisă aflată la Editura Junimea, p. 30 şi pasim.

Vasile Arvinte, care preia unele idei mai vechi, îndeosebi de la August Scriban şi Al. Philippide, îşi bazează argumentaţia pe informaţii scrise, puţine numeric, este adevărat, anterioare *Paliei,* dar mai ales pe datele anchetelor dialectale, efectuate cu prilejul alcătuirii *Atlasului Lingvistic Român* (ALR). Este vorba de o anchetă dialectală a lui Sever Pop, mai puţin cunoscută. De asemenea, s-a folosit de materialele culese pentru *Atlasul lingvistic al Moldovei şi Bucovinei*. În felul acesta, baza informativă în studiul istorico-etimologic, fonetic şi semantic al cuvântului *român* capătă o extindere considerabilă: de la texte scrise de câteva secole, la limba contemporană vorbită, surprinsă în diverse ipostaze concrete.

Cercetarea diacronică este posibilă, întrucât, după cum se ştie, varianta contemporană a limbii vorbite nu apare uniformă la nivelul întregii colectivităţi. Se păstrează o serie întreagă de elemente arhaice, involute, îngheţate, circulând în cadrul unor colectivităţi restrânse. Contemporane cu strămoşii noştri din diverse generaţii şi cu noi înşine, cei de astăzi, ele reprezintă probe elocvente de istorie a limbii şi a poporului care le-a creat. Să ne amintim de o frază a lui Mircea Eliade: „Se poate ca un anume obicei agrar din zilele noastre să fie mai vechi decât, de exemplu, cultul lui Zalmoxis”[1].

Folclorul se află în aceeaşi situaţie ca şi limba. Deşi colecţiile sunt de dată recentă în comparaţie cu documentele istorice ori cu materialele lingvistice de tipul celor citate deja, ele conţin, totuşi, o infinitate de elemente lexicale şi poetice care îşi au originea în timpurile îndepărtate, fiind de cel mai mare interes, atât pentru istoric, cât şi pentru filolog. Folclorul îşi adaptează formele de expresie în raport cu împrejurările concrete de viaţă, ca orice artă. În interiorul său s-a produs pe de o parte eliminarea unor forme poetice mai puţin rezistente, pe de

[1] Mircea Eliade. *lucr. cit.,* p. 9

alta cumularea şi conservarea acelora care se dovedeau utile şi stabile în sistemul de comunicare. Acest fenomen a avut loc nu numai la nivelul unei singure specii, cum credea Ovid Densusianu, referindu-se la descântec, ci la dimensiunea întregii creaţii orale, chiar dacă unele categorii par mai mobile, de pildă doina în comparaţie cu colinda.

Luate în discuţie, colecţiile de folclor confirmă deci cercetarea istorică sau lingvistică, în legătură cu atestarea, evoluţia şi semnificaţiile cuvântului *român*. Legenda despre *Roman şi Vlahata* este ilustrativă în acest sens. Ea datează ca text scris „de la începutul domniei lui Bogdan”[1] (1504-l508) şi narează într-un mod fabulos, specific începutului de Ev Mediu, întemeierea statului. În cazul de faţă, este vorba de transgresarea aventurii descălecatului lui Dragoş ori al lui Bogdan într-un spaţiu mitic, fapt care dezvăluie originea, dar şi creştinarea romanică a moldovenilor.

Punctul nostru de vedere porneşte de la ideea că istoricii au manifestat o foarte mare neîncredere faţă de legenda citată. Ne referim îndeosebi la Dimitrie Onciul şi Gheorghe I. Brătianu. Spiritul lor pozitivist i-a îndemnat la identificări, cu intenţia de a stabili raporturi concrete, matematice între istorie şi legendă. Slavistul Ioan Bogdan, adept şi el al identificărilor, manifesta aceeaşi neîncredere faţă de legendă când afirma că „scopul acestor invenţiuni de eroi eponimi este evident şi de aceea nu insistăm asupra lor”[2].

Din punct de vedere al folcloristului şi al istoricului în general, tocmai aceste *invenţiuni* interesează într-un grad maxim. Cu tot caracterul lor fabulos, ele confirmă istoria în ce are ea esenţial. Este vorba de o stare de spirit specifică şi anume de

[1] Ioan Bogdan, *Vechile cronici moldoveneşti până la Urechia.* Texte slave cu studii, traduceri şi note, Bucureşti, 1891, p. 64
[2] Idem, *lucr. cit.,* p. 67

recunoaşterea unanimă a romanităţii, la nivelul grupurilor etnice luate în totalitatea lor. Existenţa unui document poate să reprezinte la un moment dat o iniţiativă personală sau de clasă, pe când un fapt legendar se înscrie în ordinea conştiinţei colective, de unde şi valoarea lui ştiinţifică.

Să admitem că însăşi legenda despre *Roman şi Vlahata* ar reprezenta un interes local, că un copist anonim, fiind la curent cu ideile despre originea noastră latină, ca orice cărturar al vremii, a pus-o în circulaţie, fără să-i asigure o folclorizare suficient de viguroasă. De altfel, nu ştim nimic despre oralitatea legendei. Singurul izvor literar care ne-o transmite este *Cronica anonimă*, dar nu şi tradiţia orală, aşa cum se întâmplă cu legendele despre descălecat (vânătoarea zimbrului) sau despre Ştefan cel Mare, izvorâte din aceeaşi conştiinţă etnică specifică Evului Mediu. Înşişi cronicarii, începând cu Grigore Ureche, au lăsat la o parte istoria lui *Roman şi Vlahata*, punând accent pe cea de a doua parte a legendei, mai credibilă şi oarecum modernizată, referitoare la descălecatul lui Dragoş. Din prima parte a legendei a rămas doar ideea că noi „de la Râm ne tragem", devenind unul dintre principiile călăuzitoare ale întregii istorii naţionale.

Legenda reprezintă şi un interes de ordin lingvistic. Este vorba de grafia eponimului cu *o*, ceea ce confirmă părerea că aceasta ar fi o formă moldovenească. Se pare că, în vreme, numele *romanus* era foarte răspândit la români, cum era obişnuit şi „latinul Romanus la Roma şi Apulia"[1]. Dacă dăm crezare părerii exprimate de Bogdan, se naşte o întrebare de mare însemnătate lingvistică vizând existenţa neîntreruptă a formei cu *o*; este posibil ca eponimul *romanus*, dat fiind prestigiul latinei, să fi cunoscut forma dublet *o (român)/u (rumân),* prima în vorbirea aulică, a doua în cea populară? În acest caz, înseamnă că varianta cu *o* nu se află sub influenţă slavă şi este pur latină. Problema este de

[1] Nicolae Drăganu, *lucr. cit.,* p. 77

competenţă strict lingvistică. Unul dintre primii domnitori moldoveni, cel care îşi zicea pentru prima oară: „Domn de la munte la mare”[1] era Roman Vodă Muşatin (1391-1394). Lui i se datorează şi dezvoltarea oraşului moldovenesc cu acelaşi nume, „oraş care este însă mult mai vechi, precedând întemeierea statului, ca şi Siretul, Baia, Hotinul etc.”[2] De reţinut că în toate cronicile moldoveneşti până la Ureche şi, se înţelege, şi după acesta, numele domnitorului amintit apare cu forma *o*. Să spunem că în primul text de acest gen, *Analele putnene,* situaţia se explică, întrucât limba slavă în care apare cronica era oficială, iar copistul, familiarizat cu legenda, a ţinut să măgulească orgoliul muşatinilor. Dar forma cu *o* revine, în mod consecvent, şi în *Cronica moldo-polonă,* şi în *Cronica anonimă.* În trei limbi diferite, slavonă, polonă şi rusă, copişti diferiţi au respectat una şi aceeaşi formă fonetică, dovadă că ne aflăm în faţa unei realităţi lingvistice general recunoscute. Mai notăm că pe marginea paginii *233 a* din *Voskresenskaja letopisî,* în cuprinsul căreia este înseriată *Cronica anonimă,* se mai află un antroponim asemănător, *Român,* „probabil numele copiatorului”[3], spune Ioan Bogdan.

Problema care se pune din nou este dacă forma cu *o* din *Roman şi Vlahata,* numele oraşului moldovenesc ori al domnitorului de la sfârşitul secolului al XIV-lea, are origine savantă sau populară, dacă nu cumva copistul *Analelor putnene***,** amintindu-şi pe calea textelor scrise şi nu a legendei că „de la Râm ne tragem”, a preferat-o. În acest caz, ar trebui să acceptăm ideea că nu autorii *Paliei de la Orăştie* (1582) au folosit prima dată în scris şi pus în circulaţie cuvântul *român* cu forma *o*, ci copiştii moldoveni, mult mai devreme.

---

[1] P. P. Panaitescu, *Interpretări româneşti,* Bucureşti, 1947, p. 104

[2] Constantin C. Giurescu şi Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi,* Bucureşti, 1971, p. 274

[3] Ioan Bogdan, *lucr. cit.,* p. 8

Pot fi citate şi de data aceasta părerile lingviştilor „privitor la baza dialectală a formelor *român/rumân* şi a derivatelor lor", în sensul că „amândouă variantele sunt autentic populare şi în egală măsură justificate din punct de vedere etimologic. Soarta lat. *romanus* în dialectele şi graiurile româneşti este comparabilă cu cea a altor cuvinte de origine latină având un corp fonetic asemănător. Situaţia din dialectul aromân, unde nu poate fi vorba de o influenţă cărturărească, precum şi cea din graiul moldovenesc sau din alte graiuri daco-române, ne arată că forma cu *o, român, românesc, româncă* etc., nu este de origine savantă. Dar, trebuie să adăugăm imediat că impunerea şi generalizarea ei în limba românească de cultură, în deceniile de la mijlocul secolului trecut, este opera cărturarilor, a oamenilor politici, în genere a păturii culte româneşti"[1].

De altfel, forma cu *u* apare chiar şi în textul de la 1581-1582, ceea ce înseamnă că înşişi autorii *Paliei* au pornit şi de la izvoare populare. Trebuie deci înlăturată opinia că forma *român* a apărut prima dată în *Palie.* Corect este: textul de la Orăştie reţine dubletul *o-u,* forma cu *o* fiind consemnată mult mai devreme, şi anume în *Analele putnene.* Rămâne de văzut dacă aceasta din urmă este un fonetism slav sau a rezistat chirilicelor.

Originea populară a lui *o* din *Roman şi Vlahata,* a numelui domnitorului muşatin, a oraşului moldovenesc, ca şi a variantelor lor existente în vreme pare a fi confirmată de balada *Copilaşul lui Roman.* De data aceasta nu mai avem de-a face cu un caz „izolat", de circulaţie restrânsă, ca în *Roman şi Vlahata*, ci de o familie numeroasă de variante, răspândită pe toată întinderea spaţiului romanic, din nordul ori din sudul Dunării.

Protagoniştii cântecului în discuţie sunt trei fraţi. Din, Constandin şi Roman, „trei voinici români", cum se precizează într-un vers retoric propriu acestei specii, din varianta bănăţeană

[1] Vasile Arvinte, *lucr. cit.,* p. 8

a lui Gheorghe Catană. În variantele moldoveneşti, ei trebuie să înfrunte o oaste tătară, acţiunea fiind localizată în Basarabia. În cele de „margine dunăreană", adversarii protagonişti sunt turcii.

Analiza stilistică ne face să credem că balada a luat naştere în Moldova şi de aici s-a extins în celelalte provincii. Fără a intra în amănunte, descrierea corturilor este identică. Ea aminteşte de modul de cantonare a tătarilor, şablon imagistic frecvent în baladele moldoveneşti cu tematică anti-tătărească.

Întrebarea se pune dacă balada *Copilaşul lui Roman* se înscrie în acelaşi tip istoric cu *Roman şi Vlahata* ori cu domnia muşatinului de la 1391-1394. La aceasta răspundem afirmativ din capul locului. Să ne explicăm. Balada dezvoltă tema copilului voinic. El este cel de-al treilea dintre fraţi şi suportă „încercările grele", asemenea eroului de basm. După confruntarea cu vrăjmaşii, Roman are un comportament cu totul ciudat la prima vedere. Nerecunoscându-şi fraţii veniţi să-l ajute în luptă, îi ucide. Acest fapt aminteşte de educaţia străveche a tinerilor în fratrii războinice. Lupul, Zimbrul, Vulturul, de la care se revendicau (vezi legenda despre Remus şi Romulus la latini, cultul lupului la daci, al zimbrului la moldoveni, al vulturului la munteni), erau modele de comportament în luptele sângeroase. Fratriile[1] îi educau pe tineri să mimeze caracterele fiarelor, considerate adesea fiinţe totemice sau forme emblematice, ceea ce sporea spiritul de aventură războinică. Nu este lipsit de interes nici amănuntul că, în diverse colecţii de folclor, cuvântul *român* este sinonim cu *viteaz.* Varianta din Coştei, Banatul sârbesc, este intitulată *Roman Voinicul.*

Dar, ca să ne folosim de cuvintele lui Adolf Armbruster, după familia de variante de tipul *Copilaşul lui Roman,* „se înmulţesc în ritm accelerat" faptele de ordin lingvistic privind vechimea dipticului *român/rumân* şi baza lui populară. Am

[1] Mircea Eliade, *Les Daces et Ies loups*, lucr. cit., p. 13-30

văzut deja că balada *Copilaşul lui Roman* este cu forma *o* în toate localităţile în care a fost înregistrată: Coştei, Banatul românesc, Oltenia, Muntenia, Moldova. Chiar şi varianta din Tătăruşi se supune aceluiaşi regim fonetic al formei cu *o (Copilul Roman).* În rest, toate textele cuprinzând cuvântul *român* din colecţia de *Cântece* (...) a lui Alexandru Vasiliu, cu puţine excepţii, îl păstrează pe *u (rumân).* Varianta din Teleorman (Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice,* vol. I, partea a doua, p. 1224), formează vocativul într-o manieră care aminteşte de latinişti: „Şi tu copile Romane"!

Celelalte balade, ca şi textele lirice, cunosc ambele forme, *român/rumân,* având pondere diferită pe cuprinsul întregii *Romanii orientale.* La românii de pe valea Timocului, alternează forma *u* cu *o,* prima fiind preponderentă. În colecţia lui C. Sandu-Timoc *(Poezii populare de la românii de pe valea Timocului,* Bucureşti, 1947), apare numai forma cu *u: Ţara Rumânească* (de 4 ori), *Rumânia* (de 2 ori), *rumân* (de 3 ori), *rumânesc* (o dată), *rumâncă* (o dată). Din aceeaşi zonă folclorică şi etnografică, G. Giulgea şi G. Vîlsan *(De la românii din Serbia,* Bucureşti, 1931) au înregistrat o formă cu *o* şi una cu *u (Rumânie, română).* La Pericle Papahagi *(Din literatura populară a aromânilor,* I, Bucureşti, 1900), coexistă *Vlahie (*cuvânt pe care autorul îl traduce cu *Românie,* p. 329), cu *arumână.* De data aceasta, Papahagi nu mai este sigur, se pare, de echivalarea fonetică pe care o propune. Iată textul în aromână: „Na' feată arumână/ g'onle s-le cu vreari". Şi traducerea: „O fată (a(n)o armâncă/ Bărbatul îl luă cu dragoste". Mai apare *armâne,* cu diferite forme derivate.

Există un proverb în aromână: „Mustăţile ngh'os, armâne", ceea ce înseamnă: „Aromâne, mustăţile dă-le jos". Pericle Papahagi pune naşterea textului pe seama unor împrejurări istorice concrete: turcii au interzis aromânilor să apară în oraş cu căciula îndoită şi cu mustăţile răsucite, întrucât acesta era port tipic

haiducesc. În baladele nord-dunărene apare adesea şablonul portretistic: „Cu mustaţa-n varvaric/ Cum stă bine la voinic", fapt ce aminteşte din nou de comuniunea de sens dintre *român (aromân)* şi *viteaz,* eventual *haiduc.*

Coexistenţa formelor *u* şi *o* este mai clară în Oltenia şi Muntenia. De data aceasta nu putem afirma cu certitudine dacă predomină o formă ori alta, cum s-a putut constata la românii din valea Timocului. O explicaţie ar fi, poate, şi caracterul nesigur al unor culegeri folclorice, mai ales cele din secolul trecut. Multe dintre ele, însă, pot fi consultate cu toată încrederea. În studiul lui Al. Gorovei, *Descântecele românilor* (1931), descoperim două descântece, unul de „clinuri" (p.279), din Teleorman, şi altul de „brâncă" (p. 245), din Beliţi-Dâmboviţa, unde întâlnim *rumân* şi *rumâneşti* („Voi clinuri ursăreşti/ rudăreşti/ *rumâneşti*// Eu cu limba v-am descân-tat"), şi, respectiv,: „apele s-au tulburat,/ Pe *rumân* l-au curăţat"). Ultimul exemplu apare şi în colecţia lui Gr. Tocilescu, fiind indicată aceeaşi localitate (p. 1144).

Demne de luat în consideraţie pentru problema care ne interesează sunt şi marile colecţii de folclor datorate lui G. Dem. Teodorescu *(Poezii populare române,* 1885) şi Gr. Tocilescu *(Materialuri folcloristice,* 1900). Un singur sondaj convinge de coexistenţa celor două forme fonetice în discuţie. Balada *Iancu Mare,* auzită de la un muncitor de la Crucea de Piatră din Bucureşti, menţine forma *o* în colecţia lui G. Dem. Teodorescu. Finalul este următorul; „– Să trăieşti, măria-ta;/ noi pe el nu l-am turcit,/ el pe noi ne-a românit." (p. 482), Iată şi pasajul corespunzător din *Materialuri folcloristice,* textul provenind din comuna Oancea-Covurlui: „– Nu ştiu noi, măr', l-am turcit,/ Ori el, măr, ne-a rumânit" (p. 732). Aceeaşi variantă la Atanasie Marienescu: „El ne români pe noi,/ Şi d-abia scăpam napoi"[1]. În

[1] Atanasie Marienescu, *Poezii populare din Transilvania,* Bucureşti, 1971, p. 139

unul şi acelaşi text, *Ciobanul care şi-a pierdut oile,* apar ambele forme, *român/rumân*: „Dar ciobanul ce-mi făcea?/ Cu rumânul în cale se-ntîlnea,/ Din guriţă aşa-i zicea”[1].

Cele două forme se regăsesc şi în Ţara Loviştei. Într-o colecţie mai nouă, foarte riguroasă din punct de vedere al notaţiei, întâlnim: *Rumânie* (p. 349), *Românie* (p. 331, 351), *românesc* (p.165), *Roman* (toponimic, vârf de munte, p.325). Ultimul exemplu aminteşte şi de ceea ce spunea Al. Viciu, într-o notă de subsol la *Colinde din Ardeal*[2], că onomasticul *Roman/Romana* este frecvent în Transilvania. O formă toponimică *Rumana* a fost înregistrată şi de N. Drâganu în lucrarea citată deja (p. 396).

Şi astăzi locuitorii de pe Valea Bistriţei, din zona Broştenilor, spun *Romania* (lingviştii vorbesc de aria fonetică a lui „padure”) şi nu România. Forma diminutivală apare, de asemenea, la Vasile Alecsandri, în colecţia din 1866: „– Cale bună, *Românaş*” (p. 24). În Iurceni era cunoscută, până la ultimul război, cântăreaţa Profira *Roman*, „invitată pe la toate cumpăniile şi cumătriile”. La Jarnik-Bârseanu întâlnim forme cu *o.* De asemenea şi la Al. Viciu unde, în mod categoric, nu putem bănui influenţe latineşti. Situaţia este aceeaşi şi la Nicolae Pauletti, a cărui colecţie, de pe Secaş, datează încă din 1838. Două colecţii din aceeaşi zonă, şi anume din Maramureş, descoperă din nou formele duble. Este vorba de *Poezii populare din Maramureş* (Alexandru Ţiplea) şi de *Cântece populare din Maramureş* (I. Bârlea).

Începând cu Banatul, Crişana, Maramureş şi mergând din nordul spre sudul Moldovei, predomină în mod evident formele cu *o*. Excepţiile sunt destul de rare. Prezenţa lor în colecţia de la

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură, vol. V, p. 23

[2] Al. Viciu, *Colinde din Ardeal,* Bucureşti, 1914, p. 136

Tătăruşi-Paşcani, a lui Alexandru Vasiliu, se explică prin influenţe ardeleneşti, dat fiind că tătăruşenii au venit în Moldova de peste munţi, fapt atestat pe bază de documente. Evident, la Alecsandri apar numai formele cu *o.*

La răsărit de Carpaţi, alături de cuvântul *român* circulă şi *moldovean,* aşa cum relevă o anchetă dialectală efectuată de Sever Pop, materialul aflându-se în păstrarea arhivei Institutului de lingvistică din Cluj. Există trei tipuri de termeni în acest sens. În primul rând, cuvântul *moldovean* are sensul de locuitor al regiunii, ca ardelean, oltean, argeşean, tutovean, cojan etc., şi nu prezintă alt interes. Al doilea tip de termeni şi de texte stabileşte relaţia *moldovean-creştin*. Într-o variantă a baladei *Codreanu* apar versuri foarte concludente: „Că-s moldovean creştinat/ Şi nu-s turc împăgânat”[1]. În alte texte, de obicei epice, cuvântul *moldovean* este substituit cu *român*. Şablonul obişnuit este: „Că-s român cu comănac/ Ştiu poterei ce să-i fac”. În felul acesta, atât cuvântul *român* cât şi *moldovean* sau *creştin* propun o sferă semantică mai largă, dovedind înrudirea de sens între aceşti trei termeni.

Studiul detaliat al textelor folclorice, cu indicarea tuturor localităţilor de unde au fost culese, ar putea duce la alcătuirea unui veritabil *atlas folcloric* după modelul lingvistic. S-ar pune astfel în evidenţă, în măsura în care ne permitem să ne bazăm pe înregistrările fidele, circulaţia reală a cuvântului *român,* cu toate formele sale derivate.

Două probleme de mare însemnătate etnică ar putea să se clarifice. Cuvântul *român* ar apărea nu numai în localităţile semnalate în schiţa noastră demonstrativă, bazată doar pe câteva colecţii fundamentale de texte lirice ori de baladă. Utilizarea tuturor izvoarelor informative, colecţii tipărite sau existente în arhive, în versuri şi în proză, ar stabili răspândirea cuvântului pe

[1] Tudor Pamfile, *Cântece de ţară,* Bucureşti, 1913, p. 71

toată întinderea geografică unde se vorbeşte limba română, dar şi circulaţia lui în adâncime, la nivelul satelor şi al cătunelor. Ni se pare un argument hotărâtor pentru a demonstra că prezenţa termenului *român* în creaţia orală este o realitate artistică şi culturală de mare dimensiune, fiind opera întregii colectivităţi etnice din cadrul *Romaniei orientale.* Aşa se şi explică strânsa coeziune a grupului, prin utilizarea aceluiaşi termen emblematic, dar şi prin generalizarea aceloraşi motive poetice, fapt care va constitui, în ce ne priveşte, obiectul unei alte cercetări.

Totodată, un *atlas folcloric,* având ca scop situarea spaţială a cuvântului *român,* poate demonstra că termenul circulă îndeosebi în nordul Dunării, peste tot unde se vorbeşte româneşte, pe când în sud se alătură şi forma *vlah.* După obiceiul popoarelor neolatine din Peninsula balcanică, românii din această zonă, macedo, megleno, istro, i-au numit, de la o vreme, pe nord-dunăreni, tot *vlahi.* Aşa au început să se numească şi ei înşişi. În schimb, daco-românii nu şi-au zis niciodată *vlahi*. Cel puţin aşa rezultă din textele folclorice. Ei au folosit un singur cuvânt, *român,* iar dacă uneori au recurs la substitute *(moldovean, creştin),* ei vizau, din punct de vedere politic, tot „fraţi de-ai noştri".

4. Mitul mioritic

Miorița ocupă un loc privilegiat în conştiinţa etnicului. Pentru aceasta şi pentru multe altele aproape că nu are egal. Ea nu a cunoscut momente de eclipsă şi apoi de redescoperire, cum s-a întâmplat cu alte capodopere universale, de pildă cu *Iliada.* În orice etapă din istoria ei, a găsit calea de acces către toate categoriile umane, neapărat de aceeaşi spiţă, aureolându-le cu lumina ei blândă şi misterioasă. Când apăreau alte grupuri să se

perinde sub zarea stelelor veşnice ale Carpaţilor, descopereau sensuri noi, după puterea lor de înţelegere, pe care le adăugau celor străvechi, spre a se muta iarăşi şi iarăşi, din veac în veac. *Kalevala, Niebelungenlied. Cântecul Cidului* şi-au avut, fiecare în parte, epoci de glorie. În oralitate, aceste opere celebre au funcţionat ca manifeste politice sau ca reprezentări mito-etnografice ale popoarelor respective şi la fel au fost receptate, mai târziu, pe calea cărţii, de spiritele culte. Catedre universitare de prestigiu le-au inclus încă din secolul trecut în programele analitice, iar oamenii de litere s-au cufundat în studii filologice, pentru a evidenţia posibilul caracter competiţional, în direcţia circulaţiei şi a originalităţii, a valorilor eposului.

Dar acest destin monumentalizat prin carte a dus şi la îngheţarea textelor şi la limitarea gloriei deţinute în oralitatea strălucitoare şi vivantă. Ele au trecut în seria documentelor de arhivă (nu întâmplător, majoritatea revistelor apusene de folclor de la sfârşitul secolului trecut, unele încă în viaţă, purtau în titlu cuvântul *arhivă),* rămânându-le interzisă redimensionarea semantică în conştiinţa vie a oralităţii. Fără îndoială, artiştii culţi au posibilitatea nelimitată de a le remodela din perspective variate şi moderne. Ştim, însă, că apusenii preferă în asemenea situaţii individualizarea în baza cultului personalităţii, integrarea în seria istorică a prezentului, şi nu în eternitatea mitului. De aceea ei se afirmă în relativă discontinuitate cu generaţiile anonime. Discutaţi, de pildă, cu un francez cultivat despre operele reprezentative care au poetizat epoca lui Carol cel Mare şi veţi rămâne contrariaţi de redusa lui cultură folclorică. În schimb, va cita fără ezitare şi în primul rând piesele de teatru ale lui Corneille şi mai târziu va descoperi în memorie existenţa Cidului. Epoca lui Carol cel Mare este văzută prin domnia lui Ludovic al XlV-lea, iar istoria folclorizată a luptelor cu maurii, prin artele poetice cultivate la curtea Regelui Soare.

Mioriţa şi-a ales un destin mai modest, de Cenuşăreasă. Se cunosc puţine personalităţi străine care au vorbit elogios despre ea (Jules Michelet), şi tot de puţine ori a constituit obiect de studiu universitar în afara graniţelor noastre (Mayer-Lübke, Leo Spitzer). Dar totdeauna a fost privită ca o ciudăţenie. Cine este obişnuit cu poeme de mare amploare, izvorâte din acţiuni spectaculoase, purtate de zei, eroi sau regi, neapărat identificabile istoric, în aşa fel încât să creeze lectorului şi cercetătorului impresia de început şi de sfârşit, de încheiere, de epuizare a textului, nu reuşeşte să-şi însuşească ideo-afectiv balada noastră, chiar dacă intenţionează serios să o facă. Este nevoie de o iniţiere mai adâncă şi subtilă care nu se realizează decât prin intermediul generaţiilor de strămoşi, stăpânitori ai plaiurilor carpatice într-un *illo tempore* al etnicului. În baza acestei moşteniri de taină, mitul mioritic coboară pe treptele timpului până la noi, dezvăluindu-şi prezenţa vagă, dar atotstăpînitoare, solicitându-ne să-l murmurăm mereu ca pe o rugă de seară.

Este nicăieri şi peste tot, în ceaţa munţilor şi în cărţi, aşa că nu se lasă cuprinsă doar de ochiul curios al arheologului sau al specialistului în „vechituri literare". Astfel, când compar *Mioriţa* cu epopeile arhicunoscute din biblioteci, *Iliada, Kalevala,* etc., îmi vine în minte poezia lui Eminescu, *Dumnezeu şi om*. Cunoaşteţi textul: Isus s-a născut în staul. Avea faţa micuţă, fruntea fără aureolă, fără prestanţă. Iar Maria îl ţinea ca pe o fiinţă de găsit, lipsindu-i bucuria mistică din iconografia creştină. Misterul naşterii omului se săvârşea într-un loc pustiu, uitat de lume. Totuşi, vestea cea mare s-a răspândit repede, în depărtări mitice. Monarhi ai lumii terestre şi-au încărcat desagii cu daruri şi au pornit să caute himera cerească: „Era vremi acelea, Doamne, când gravura grosolană/ Ajuta numai al minţii zbor de foc cutezător.../ Pe când mâna-ncă copilă pe-ochiul sânt şi arzător/ Nu putea să-l înţeleagă, să-l imite în icoană".

Dar s-a produs fenomenul de discontinuitate între mit şi istorie. Formele străvechi au intrat sub domnia timpului, cum ar spune Mircea Eliade, şi s-au degradat. A fost nevoie de aplicarea unor artificii stilistice pentru reabilitatea lor semantică. Însă sensurile de altădată, care ţineau de o spiritualitate ermetică, nu consimţeau să se arate pentru că lipsea mecanismul psihic capabil să le provoace: „Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său./ Dară inima-i deşartă mâna-i fină n-o urmează.../ De a veacului suflare a lui inimă e trează/ Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om – nu Dumnezeu". Mult înaintea specialiştilor de astăzi în arhetipologie, Eminescu a înţeles, poetizând conflictul dintre mit şi istorie, schimbarea conceptului de durată şi de sens. Numeroase dintre creaţiile sale au ca obiect erodarea formei aflate *sub legea timpului matematic, generatoare de stări psihice elegiace şi de sumbre meditaţii pe tema existenţei.*

Poezia *Dumnezeu şi om* poate fi considerată o alegorizare a istoriei dintotdeauna a baladei *Miorița.* Ea s-a păstrat permanent în zarea mitului, ceea ce a făcut-o mereu actuală, atât pentru urmaşii creatorilor ei de altădată, cât şi pentru oameni de cultură şi artişti români din diverse timpuri. Nu numai pentru că „place" şi astăzi, dar şi pentru că impulsionează încă gândirea autohtonă pe toate planurile, ca un model mitic de existenţă a etnicului. De aceea G. Călinescu avea perfectă dreptate când cita balada printre „miturile fundamentale", cu funcţie modelatoare, niciodată istovită. *Miorița* ar fi deci un *mit literar*, dat fiind că mai toţi scriitorii români s-au încumetat să-i reformuleze datele transmise de tradiţie în compoziţii proprii. Vom constata că observaţia sa are un caracter restrictiv. Însă a fost primul, din câte cunoaştem, care a întrezărit clar această realitate mioritică şi a fixat-o într-o terminologie corespunzătoare.

Să vedem dacă *Miorița* îndeplineşte condiţiile unui mit literar şi care sunt creatorii acestei concepţii. Pornim de la ideea

că mitul literar este o categorie de gândire subsumată mitului general. El cunoaşte o istorie, o geneză si un statut specifice. Prin urmare, dacă mitul general reprezintă partea narată şi consacrată a unui ritual sau, cum spune Mircea Eliade: „Mitul povesteşte o istorie sacră: el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Altfel zis, mitul povesteşte cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. E aşadar întotdeauna povestea unei „faceri": ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început *să fie.* Mitul nu vorbeşte decât despre ceea ce s-a întâmplat *realmente,* despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin"[1] Sub regimul lui *cum* poate fi interpretată şi *Mioriţa,* ca realitate „fragmentară" vizând „o comportare umană". Acest lucru este în concordanţă şi cu teoria lui Lucian Blaga despre caracterul „difuz" al mitologiei daco-românilor.

Trebuie să facem apoi distincţie între aspectul *literar* al mitului, *motivul mioritic* şi *mioritismul ca mod de existenţă.* În ultimă analiză, toate sunt aspecte ale existenţei, dar planurile nu se confundă. În felul acesta, realizăm mai bine şi deosebirea de formă şi de sens între mitul literar şi cel general. Orice formă de comunicare, verbalizată sau gestuală, are nevoie de transpunere într-o ordine textuală. Astfel, năpasta păstorului singuratic, provocată de o vină profesională, motivată erotic sau economic, şi-a găsit, de obicei, întruchiparea literară în *baladă,* de fapt într-o compoziţie complexă ca structură de gen şi ca mod de execuţie (sincretismul muzică-gest-cuvânt). Dacă întâmplarea se subordonează unei credinţe păgâne, cu funcţie formativă în plan profesional şi socio– familial, se apelează la

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului.* În româneşte de Paul G. Dinopol, Prefaţă de Vasile Nicolescu. Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 5—6

forma literară a colindului[1]. Dar, în toate cazurile, întâmplarea este dată ca *model,* condiție de bază a mitului în general. Este vorba de o consacrare. Forma de baladă şi-a pierdut fixitatea specifică ritualului, adică nu mai este condiţionată de un context instituţionalizat, deci rigid. Avem motive să credem că în vechime situaţia era alta. În această privinţă, o informaţie de la Mihail Sadoveanu ne poate fi utilă. Din povestirea *Orb sărac (Hanul Ancuţei),* aflăm că *Mioriţa* nu se cânta oricând, ci la începutul oricărui recital baladesc. Bătrânul învăţase textul de la nişte păstori de pe valea Prutului şi se legase prin jurăminte de breaslă să nu schimbe ordinea repertoriului. Intenţia de ritualizare se ghiceşte, dar şi iniţierea în experienţa gravă a cântecului, element de asemenea specific mitului general. Pe această cale se poate demonstra orfismul baladei, deci aderenţa ei la o categorie anume de mituri, de mare vechime.

Forma de colind a rămas mai conservatoare. Nu ne referim la aspectele lexicale ori etnografice, discutate pe larg în literatura de specialitate, ci la persistenţa încă fermă a colindei, cum o dovedeşte oralitatea contemporană, în structura ritualică a sărbătorilor de iarnă. Dacă mai adăugăm că textul, în forma de baladă, a intrat şi în schema ritualului de nuntă, înseamnă că putem generaliza: motivul s-a instaurat în anumite contexte de viaţă, modelând un scenariu ritualistic unic şi anume consacrarea unei acţiuni dată ca model şi având ca funcţie iniţierea într-un anume compartiment al existenţei. Schema rămâne unică şi numai totalitatea reconstituie *mitul mioritic.* El se prezintă sub o formă difuză în sistemul vieţii etnografice,

[1] Folosim termenul *literar* în opoziţie cu *literal,* nu cu *muzical.* Primul include expresia poetică, dar şi istoria sensurilor (ca *Mioriţa,* care nu elimină valorile anterioare, originare, în mişcarea ei diacronică, ci le integrează într-un sistem specific de valori etnoculturale şi filozofice), indiferent de forma în care se realizează: cuvânt, sunet, gest.

substituindu-şi actanţii în funcţie de noul context; de aceea noi nu-l receptăm în amploarea lui reală.

Fiecare sector socio-profesional în care se afirmă mitul mioritic şi-a creat categorii literare proprii: baladă, colindă, legendă. De aici nu rezultă că există atâtea mituri literare câte aspecte distincte ale vieţii au fost ritualizate mioritic. Ca să se diferenţieze mitul literar de mitul mioritic, trebuie să se producă anumite mutaţii în însuşi sistemul gândirii etnografice. Ritualisticul şi culticul trec pe un plan secundar, prin schimbare de funcţie şi începe să domine literarul. Balada trezeşte interes pentru frumuseţile ei poetice. Omul contemporan, de la sat ori de la oraş, având cultură folclorică, o solicită în momente cu totul diferite de cele consacrate prin ritual. Colindătorii sunt chemaţi la fereastră, pentru că aşa se obişnuieşte într-o anume seară de iarnă, dar şi pentru frumuseţea cântării.

Din păcate, nu vom afla niciodată când şi cum s-a produs distanţarea treptată a literarului de etnografic, de când întâmplarea dată ca model a început să treacă, în conştiinţa purtătorilor culturii tradiţionale, din planul realului în cel al imaginarului. Ştim sigur că la un capăt al tradiţiei, cel de început, textul mioritic era destinat să-l pună pe om în contact cu viaţa concretă, pentru ca la celălalt să-l pregătească pentru contemplare estetică. Cel mult putem face deducţii pornind de la atitudinea scriitorilor culţi faţă de anumite creaţii folclorice. Spre exemplu, a fost de ajuns ca Vasile Alecsandri să releve alegoria moarte-nuntă pentru a se declanşa o întreagă literatură, bazată pe speculaţii, privind fatalismul rasei, ideea thracă, dacismul, matricea stilistică etc. Este un mod de a regândi mitic mitul însuşi, adică de a-l revaloriza în chip literar. Ampla acţiune de revalorizare la care ne-am referit reconstituie vechea şi eterna schemă mitică, fără ritualizările de rigoare: varianta Alecsandri este selectată dintr-o infinitate de texte mai puţin semnificative artistic şi se dovedeşte aptă de a fi decretată drept

model pentru orice creaţie literară. Acesteia şi nu alteia i se descoperă originea în mituri de mare prestigiu european, aceasta şi nu alta este comparată cu operele de cea mai mare cultură, ea singură reprezintă în efigie destinul mitic şi istoric al întregii naţiuni române, inspirând-o în momentele dramatice ale existenţei. În sfîrşit, oamenii de cultură o elogiază ca pe un miracol şi fac mereu calea întoarsă spre ea când scrierea artistică se află în impas. Pornindu-se de la varianta Alecsandri, capodoperă unică şi general-recunoscută, de mare vechime şi originalitate, se fac deducţii privind posibilul ei autor, care nu poate fi, în aceeaşi gândire mitizantă, decât poporul însuşi.

Prin *motiv mioritic* înţelegem orice segment care are o oarecare individualitate în cadrul compoziţiei, dar care poartă matricea mioritismului, indiferent dacă provine din varianta Alecsandri sau din oricare alta. Vom include aici atât categorii de imagini, forme tropice, şabloane, cât şi fragmente întregi de baladă, structurate pe o anume idee poetică: introducerea „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai", *testamentul ciobanului* sau motivul *măicuţa bătrână.* În felul acesta lărgim repertoriul de forme poetice specifice *Mioriţei,* identificat şi stabilit de Adrian Fochi în bine-cunoscuta sa lucrare consacrată problemei[1]. Fie că s-au integrat în structura generală a baladei, fie că au generat altele („Pe-o gură de rai"/ „Pe-o gură de vale", alegoria, portretul etc.), au instituţionalizat, la nivelul culturii, aceeaşi ideologie mioritică. Dacă descoperim în lirica erotică, în bocete ori în basme elemente de portret de tipul: „Perişorul lui/ Pana corbului", suntem înclinaţi să le bănuim originea mioritică. Indiferent dacă faptul poate fi sau nu demonstrat pe cale strict documentară, contează impresia poetică ce se naşte în con-

[1] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte,* Bucureşti, Editura Acad. R.S.R., 1964 (cap. *Morfologia tematică a Mioriței*), p. 205 şi urm.

ştiinţa purtătorilor culturii şi, în ultimă instanţă, funcţia stilistică unificatoare săvârşită de textul mioritic.

Probabil că unele motive şi-au însuşit matricea mioritică mai târziu, având alte semnificaţii la origine, de pildă formula introductivă, motivul *oaia năzdrăvană.* Primul poate fi luat drept un simplu element de peisaj carpatin, cum a observat Vasile Alecsandri, adică într-un sens liniar, sintagmatic. Nu avem nici un motiv să respingem asemenea interpretare. Lui Lucian Blaga i s-a relevat un sens mai complex, legat de imaginea cosmicizată a bisericii creştine. Interpretarea, cum se ştie, a fost contestată, pentru că nu a dat impresia de certitudine, de contact direct cu faptele brute. Asocierea terestrului, în stadiul gândirii mitice, cu „o gură de rai" ni se pare firească. Ne referim la stratul creştin al fabulosului, când versurile mioritice se puteau învecina cu texte de tipul: „Raiule, grădină dulce./ Când te văd nu m-aş mai duce./ De dulceaţa florilor./ De cântecul păsărilor".

Celălalt motiv, *măicuţa bătrână,* a fost identificat în epica de curte feudală. Datorăm folcloriştilor această excepţională descoperire. Un publicist retoric, obişnuit să gândească sintagmatic, echivalează „maica bătrână" cu „cerboaica neagră", deci cu un fals simbol prevestitor de moarte. În realitate, simbolica i-a rămas necunoscută: nu interesează ipostazele aparente şi uneori înşelătoare ale actantului, ci funcţia sa arhetipală de bază. Sau interesează şi ele cu condiţia să privim lucrurile în devenirea şi în corelaţia lor. *Maica bătrână* suportă şi altă înţelegere. Ea reprezintă o imagine de mare arhaitate, legată de credinţele chtoniene despre Gea, zeiţă a pământului. „Măicuţa bătrână/ Cu brâul de lână", hălăduind pe câmpuri asemenea astrului nocturn al lui Eminescu, mesager al vieţii şi al morţii, nici nu poate fi interpretată altfel. În varianta păstorească a românilor, ea îşi caută fiul ucis de vrăjmaşi, nu se ştie exact din ce motiv. De reţinut, însă, coborârea spre

familiaritatea mamă-fiu. Este o „literaturizare" în consonanţă cu gândirea tradiţională oarecum *modernizată.* La alt nivel mitic, fiul este ostaş, personaj de curte feudală, zic folcloriştii. Ceea ce confirmă unul dintre multele adevăruri legate de avatarurile nebănuite ale acestui personaj. Şi în situaţia respectivă (este vorba de o baladă), maica rătăceşte în căutarea feciorului. Îl găseşte pe câmp şi-l boceşte. Nimic mai banal, în afară de posibila repetare, iarăşi modernizată, a schemei Isis-Osiris. Şi cu aceasta am intrat direct în mit. Desigur, este o ipoteză ce s-a mai lansat. Nu trebuie să ne gândim numaidecât la credinţele vechilor egipteni. Şi la geto-daci se produceau ritualuri asemănătoare patronate de marea zeiţă a pământului. Chipul acesteia, de pe ritonul de la Poroina sau de pe o pateră din complexul tezaurului de la Pietroasa, pare transpunerea plastică a versurilor „Măicuţă bătrână/ Cu brâul de lână". În perioada sincretismului religios daco-roman, mitul cunoscuse deja o transformare spectaculoasă: marea zeiţă îşi asociase doi acoliţi militari[1]. Rolul ei era, probabil, de a-l ocroti pe câmpul de bătălie şi de a-l jeli la moarte. Se contura tipologia baladei *de curte feudală,* ca şi a celei păstoreşti.

Nu vrem să propunem în acest capitol vreo interpretare nouă privind geneza baladei. Au făcut-o alţi autori cu mai multă competenţă. Ne interesează fenomenul de coagulare a mitului mioritic. Izvoarele sunt atât de diverse şi de pline de substanţă, încât orice motiv epic (*oaia năzdrăvană, măicuţa bătrână, testamentul,* etc., toate structurate pe axa arhetipală viaţă-moarte) poate fi considerat definitoriu, indiferent când şi cu care dintre ele a început procesul de geneză. Se poate ca, într-un prim stadiu, să fi făcut parte din categoria riturilor de tip mistere, dominate de marea zeiţă a pământului, preoteasă a

[1] D. Tudor, *Oltenia romană*, Ediţia a IV-a revizuită şi adăugită. Bucureşti, Editura Acad. R.S.R., 1978, p. 365

libaţiilor şi apoi ocrotitoare a oşteanului singuratic. Mioritizarea acestora, adică transpunerea într-un cadru socio-profesional, ca şi generalizarea la nivelul întregii comunităţi daco-romane sunt remitizări succesive. Din moment ce s-a fixat la breasla păstorilor, schema mitică viaţă-moarte s-a epicizat, şi-a căutat forme noi de reprezentare prin restructurarea celor vechi şi şi-a spus mai simplu şi mai lumesc: *Miorița.*

Mioritismul ca mod de existenţă înseamnă traducerea în faptă umană a acestor variate atitudini conceptualizate. Textul literar (în accepţiunea lui folclorică ori scrisă) alegorizează existenţa omului (mitul literar), prescriindu-i un model de comportament general-valabil. Sensul alegoriei nu mai este receptat în accepţiunea lui străveche (viaţă-moarte), pentru că riscă să se transforme în farsă, mai ales când duhul metafizic se înceţoşează. *Miorița* s-a văzut nevoită să se fortifice în aspectele ei moral-filozofice, dar nu devenind mai desluşită, ci avansând în generalitate. Alegoria necesita deci o altă lectură, chiar şi la nivelul oralităţii, în sensul că moartea, deşi iminentă, poate şi trebuie întâmpinată cu calm bărbătesc, „împăcat şi tare" (Mihail Sadoveanu), după modelul păstorului. Din acest motiv au fost posibile interpretările exagerate pe linia fatalismului.

Aşadar, mitul mioritic, îndeosebi în varianta lui literară, a fost conştientizat şi de oamenii de cultură. Vasile Alecsandri, în afară de faptul că ne-a restituit textul în varianta cunoscută, i-a asigurat şi statutul de mit literar. Elogiile sale nemăsurate, tipic romantice, au sporit faima baladei. El a fost urmat în acelaşi stil, generaţie după generaţie, de oamenii de cultură, ceea ce i-a permis lui G. Călinescu să constate fenomenul, incluzând creaţia în discuţie printre miturile *fundamentale.* Nici astăzi nu a încetat facultatea de a fantaza pe tema *Mioriţei,* fie că se scriu studii de filozofía culturii, fie că este întruchipată de noi şi noi forme poetizate. O modalitate de valorizare teoretică o constituie punerea baladei în relaţie cu capodopere ale

literaturii universale. Cunoaştem procedeul de la patruzeci-optişti [1]. Ne referim, printre altele la studiul lui Paul Anghel, *Balada despre „a nu fi”,* scânteietor ca stil şi sugestii. Autorului i se pare, şi nu fără temei (numai să avem îndrăzneala să susţinem această excelentă idee şi în ample studii comparate, pe care să le punem la dispoziţia specialiştilor străini), că *Mioriţa* depăşeşte nemăsurat în problematică filozofică teoria hamletiană despre existenţă. Întregul monolog, comentează Paul Anghel un pasaj din piesa lui Shakespeare, devine astfel elogiul lui *a fi,* ceea ce lasă problema inexistenţei nerezolvată, fiindcă alternativa contrarie îşi conservă, în chip insidios, întreaga forţă explozivă. Ce reprezintă *a nu fi,* pentru ca fenomenul de opoziţie – *a fi* – să cucerească un alt orizont, orizontul eliberator? Chestiunea n-a rezolvat-o nimeni în literatura lumii, ba da, există o singură piesă lirică pe această temă, *Mioriţa,* care ar trebui numită de aici înainte – *Balada despre „a nu fi”.*

Ciudat, *Mioriţa* reprezintă prima tentativă de trecere în câmpul lui „a nu fi”. O tentativă filozofică ameţitoare, fiindcă niciodată fiinţa n-a fost examinată – până la acest precedent! – din unghiul nefiinţei, din perspectiva acelui *dincolo,* de care spiritul, în cazul nostru Hamlet, fuge.

Într-un dialog ideal al culturilor, dacă paginile literare s-ar antropomorfiza, *Mioriţa* ar putea apostrofa umbra gânditoare a prinţului danez cu o întrebare: *„De ce fugi, Hamlet?”*[2].

Dar cel mai intens au contribuit la mitizarea *complexului Mioriţa*[3] folcloriştii înşişi, probabil împotriva propriilor intenţii. Ei s-au înfundat atât de aprig şi de zgomotos, fiecare a avut

[1] Ne referim la stilul lor adjectival, nu la vreun studiu analitic şi sistematic. De altfel, aşa ceva nici nu există.
[2] Paul Anghel, *Noua arhivă sentimentală*, Bucureşti, Editura „Eminescu”, 1975 (cap. Balada despre „a nu fi”), p. 110 şi urm.
[3] Avem în vedere sistemul de texte şi de valori integrate.

iluzia că a găsit dovada hotărâtoare, ultimă, pentru demonstrarea genezei (de fapt, o falsă problemă din punctul de vedere al artei, nu al documentației istorice), destinată, chipurile, să anuleze tot ce se spusese, încât, după un secol de polemici palpitante, ai impresia (dacă judeci lucrurile la temperatura necesară înțelegerii), că te afli tot la început. Încă nu s-a decis nimic (şi nu se va întâmpla vreodată), pentru că *Mioriţa* se cere mereu reabordată de fiecare generaţie de cercetători. Chiar şi pe acest plan s-a extins schema mitică generală a *eternei întoarceri*. Un exemplu recent: se încetăţenise de multă vreme ideea că studiile lui Al. Odobescu şi Th. Speranţia ar fi nişte aberaţii inimaginabile. Riscai să fii luat în derâdere dacă încercai să valorifici vreo afirmaţie din articolele respective. Până când Al. Paleologu, lăsând la o parte prejudecăţile şi luând lucrurile în serios, le-a readus în actualitate, dovedindu-se că, în realitate, Odobescu şi Speranţia au făcut operă de pionierat. Astfel, *Mioriţa* rămâne cea mai controversată mare problemă din literatura noastră modernă, de la primul vers până la ultimul, iar studiile ce i se consacră se supun aceluiaşi destin al controversei, de la primul la cel ce abia se scrie în momentul de faţă, dacă prin timp înţelegem *prezentul continuu* al mitului. Este cea mai mare izbândă literară la care poate aspira un text artistic.

Spuneam că, la nivelul etnicului, creator de texte orale, realitatea mitică a *Mioriţei* nu este conştientizată în sensul modern al cărţilor. Există unităţi rurale, adică sate, care au şi pierdut-o din memorie. Peste tot însă s-a păstrat esenţa, stilul comportamental de tipul mioritismului. Este o ilustrare a funcţiei texto-formative a *complexului Mioriţa*. Acesta a cuprins întreaga etnie dacoromână în existenţa ei spaţio-temporală, ca şi cum ar fi existat intenţia nemărturisită de creare, în spiritualitatea ideală, a unui dublet al hotarelor istorice. Cât de intensă a fost acţiunea *complexului* ne-o dovedeşte, printre

altele, circulaţia textelor pe terenul Romaniei orientale, aşa cum rezultă din studiul lui Adrian Fochi, citat deja, lucrare ce ar trebui revăzută şi completată, cel puţin în baza noilor achiziţii de teren.

Faptul că o operă folclorică, relativ restrânsă ca întindere, apare într-un impresionant număr de variante (Adrian Fochi antologheză 930, dar, de la apariţia lucrării sale, mai pot fi adăugate câteva sute), pare să fie unic în lume. Şi acest fapt este neobişnuit, ca tot ce ţine de *Miorița.* Cum se explică această reţea (de texte) întinsă pe toată suprafaţa ţării? De ce aproape fiecare localitate (dacă nu chiar fiecare în vechime), a trebuit să aibă propria ei variantă? Folcloriştii, specialişti în ale terenului, nu şi-au propus să rezolve asemenea probleme, deşi ar fi fost de mare utilitate pentru înţelegerea mecanismului de formare şi transformare a *complexului.* Chiar şi partizanii absoluţi ai teoriei ritualiste ar fi găsit, poate, argumente suplimentare în *favoarea* lor.

După cum se ştie, baza administrativă a satului tradiţional o constituia obiceiul pământului, care cuprindea un corp de legi îndătinate, comun întregii reţele de obştii răspândite pe suprafaţa marii vetre a ţării. Fiecare unitate socio-etnică îşi aplica sistemul de datini în funcţie de propriile-i interese, economice, politice, religioase. Când se constituia o unitate rurală, cea mai mare atenţie se dădea alegerii locului pentru aşezarea satului în general şi al punctelor de cult în special. Faptul implica în mod necesar executarea unor ritualuri consacrate *centrului.* Fiecare sat se considera deci ca existând în *centru* pentru că, aşa cum spune Lucian Blaga, se proiecta pe sine în cosmicitate. „Cosmogonia este modelul tipic al tuturor construcţiilor, afirmă şi Mircea Eliade. Fiecare oraş, fiecare casă nouă ce se clădeşte imită încă o dată şi într-un oarecare sens repetă *Creaţia Lumii.* De fapt, orice oraş, orice locuinţă se află în *centrul universului* şi din acest motiv construcţia nu a fost

posibilă decât pe calea abolirii spaţiului şi a timpului profane şi instaurarea spaţiului şi a timpului sacre". Şi mai departe: „Fiecare locuinţă prin paradoxul consacrării spaţiului şi prin ritul construcţiei se vede transformată într-un *centru.* De altfel toate casele – ca şi toate templele, palatele, cetăţile – se găsesc într-un singur şi totodată punct comun *Centrul universului.* Este vorba aici, se înţelege, de un spaţiu transcendent, de o cu totul altă structură decît spaţiul profan, compatibil cu o multiplicitate şi totodată o infinitate de *centre"*[1]*.*

Să nu uităm: *Mioriţa* se prezintă sub formă de colind. Ea se cântă la fereastra casei mari (loc consacrat, special pregătit de gospodar pentru festivităţile familiei), şi la început de an. Amzulescu susţine cu probe credibile că era cultivată cu prilejul iniţierii tinerilor în breasla păcurarilor, ceea ce înseamnă tot *un început.* De asemenea, *Mioriţa* se cântă la masa de nuntă (iarăşi o formă de pregătire pentru viaţa socială a neofitului) şi deţine locul de cap de serie în repertoriul baladesc. Toate reprezintă ipostazieri ale uneia şi aceleiaşi scheme mitice, în diferite compartimente ale vieţii de obşte. *Mioriţa,* a cărei raţiune era să consacre, să iniţieze (alături de alte creaţii folclorice), făcea parte din sistemul de obiceiuri ale pământului care aveau ca scop major fixarea *centrului* şi proiecţia în cosmicitate. Nu trebuie să ne mai mire, deci, marele număr de variante, prezenţa lor aproape în fiecare unitate rurală. Luate separat, textele dau impresia de autonomie. Ele se unesc însă prin funcţie şi simbolică, hotărâtoare pentru existenţa mitică a *Mioriţei.*

[1] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des réligions,* Paris, Payot, 1977, p. 319

Capitolul III

RELAȚIA ORALITATE – SCRIERE

1. „Steluța" lui V. Alecsandri

Ce a însemnat Elena Negri pentru poetul din Mircești știm din diverse surse bibliografice. Ce a reprezentat *Steluța* încă nu cunoaștem și nu s-a discutat îndeajuns. Personajul, cel cu biografie reală și cel imaginar, apare în chipuri total diferite, după cum „vesela Dridri" se dovedește a nu fi imaginea fidelă a unei vestite actrițe pariziene, cunoscută de autor. De asemenea, nici Mărioara Florioara și nici „juna Rodică" („cu ai săi umeri albi, rotunzori") nu sunt întruchiparea autentică a unor tipuri de țărăncuțe, cum s-a spus adeseori. Toate aceste texte (și multe altele) cuprind motive poetice, modalități de invenție și de organizare compozițională, elemente de gândire comune. Ele se conformează unei scheme structurale unice, pe care o vom identifica deîndată, schemă dictată de intenția nemărturisită și poate inconștientă a poetului de a idealiza ființa iubită. Autorul înscrie în conștiința-i creatoare o *anume* familie de termeni poetici, de origine vegetală (floare), cosmică (stea), mitică (lumină), cărora le asigură aceleași funcții în aceleași contexte ale evocărilor. De aceea, poezia erotică luată în totalitate nu cunoaște, cum ne-am aștepta, dat fiind că Alecsandri este un artist în general fidel realităților concrete, o pluralitate de portrete și de evocări, ci un prototip.

Textul reprezentativ ca model structural şi ca prototip feminin îl constituie poemul de inspiraţie folclorică *Mărioara Florioara.* El cuprinde un invariant care se repetă parţial ori în totalitate în multe alte compoziţii, inclusiv în *Steluţa.* De aici rezultă înrudirea stilistică dintre ele. Elementele invariantului din *Mărioara Florioara,* deci ale structurii, sunt următoarele: 1) naşterea miraculoasă a unei fete de o frumuseţe legendară; 2) existenţa ei ambiguă, ca fată, floare, stea, pasăre, de unde posibilitatea de transgresiune în diferite medii: antropologic, cosmic, vegetal, prilej, în poezie, pentru infinite volute şi ingeniozităţi imagistice; 3) fixarea unei interdicţii: fata să nu-şi arate faţa soarelui (să nu-şi arunce de pe dânsa rochiţa ţesută din flori şi stele, să nu facă baie noaptea în apa râului, să nu dea ascultare vorbelor deşarte ale unui străin); 4) nerespectarea interdicţiei: fata duce dorul luceafărului, soarelui, zburătorului sau brumărelului. Alteori, întâlneşte un hoţ de codru, un vânător, ori, ca Steluţa, un poet. Acest element structural atrage după sine aventura erotică, pretextul întregii compoziţii la Alecsandri. În spaţiul folcloric, naraţiunea are ca justificare înnoirea ciclului zoo-vegetal. Momentul erotic este plasat într-un timp sacru. El se încheie înainte de asfinţitul soarelui sau de cântatul cocoşului la miezul nopţii, fiind marcat de ceea ce se numeşte, în gândirea tradiţională, *ceasul rău;* 5) moartea violentă: în creaţia orală, orice ins care se naşte în chip miraculos este predestinat, de obicei, eroticului sau morţii violente; 6) transferarea personajului – ca sancţiune pentru faptul că nu a respectat interdicţia impusă iniţial, la naştere – într-un mediu nefamiliar. Nu spunem *mitic,* pentru că şi înainte eroina avusese o existenţă mitică: dacă la naştere este floare, după momentul ritualic (nuntă-moarte) devine pasăre ori stea. Alecsandri, pornind de la modele orale, a operat cu aceleaşi simboluri, le-a substituit în contexte înrudite, încât familia de termeni *fată, stea*, *floare* a impus un cod semantic de sine stătător.

Cele şase şabloane, constituind un model structural unitar după care se organizează o anumită familie de poezii erotice ale lui Alecsandri, inclusiv *Steluța,* îşi au originea în epica folclorică şi apar într-o formă mai mult sau mai puţin stilizată în creaţia poetului paşoptist. Precizăm că nu intenţionăm să întreprindem o analiză structuralistă care să pretindă angajarea în discuţie a tuturor planurilor textului literar. Am identificat doar o structură compoziţională şi elementele ei componente, operaţie considerată necesară în cercetarea de faţă. *Mărioara Florioara,* poem amplu cu multe pasaje inutile, prea încărcate, greoaie, este în mare parte invenţia lui Alecsandri după modele orale. El imaginează biografia unei fete-flori destinate, în termeni literari, să iubească (de aici factura erotică a textului), în limbaj specializat, să moară şi să renască. Ar fi vorba, deci, de un mit al vegetaţiei. Şabloanele structurabile sunt următoarele: în prima parte a poemului, Mărioara Florioara este înfăţişată ca o alegorie a primăverii. Existenţa ei traduce diverse rituri chtoniene pe care nu e locul să le analizăm aici. Poetul încearcă s-o portretizeze, dar nu realizează altceva decât ceea ce numim tablouri de natură. Este cel de-al doilea şablon din schiţa identificată. Al treilea şablon apare mai curând mascat, latent, decât explicit, manifest. De aici şi conţinutul său mai bogat în semnificaţii mitice. Fetei nu i se fixează o interdicţie, ci un alt tip de limită a existenţei, prin invocarea unui topos de mare circulaţie în poezia orală, conceput în perspectiva temei *fortuna labilis*: „Câte flori pe-acest pământ/ Toate se duc la mormânt", integrat şi în substanţa ideatică a *Steluţei,* după cum vom vedea. Existând ca efemeridă („viaţa omului – floarea câmpului", acelaşi topos), şi urmând să-şi justifice trecerea prin lume, deci să îndeplinească ciclul vital, viaţă-moarte, Mărioara-Florioara (în text se mai numeşte şi „zâna florilor") se angajează în aventura erotică. Şablonul al patrulea este concretizat prin apariţia unui străinel cu care are, iniţial, un dialog obişnuit în mediile rurale: „Cale bună, mândruliţă !/

Mulţumim ţie, bădiţă !". Ritualul nupţial este şi el alegorizare a unor practici chtonice confuze, călătoria protagoniştilor echivalând cu succesiunea anotimpurilor: „Iar când munţii o zărea/ Cu străinu-alăturea/ De verziş se scutura", stilizare a motivului „viaţa omului, floarea câmpului". Un zmeu o răpeşte, dezlănţuind o mare frământare cosmică. Este moartea alegorizată (al cincilea şablon), motiv exprimat în poemă într-o formă latentă, dar perfect lizibil din punctul de vedere al simbolisticii tradiţionale: fata este dusă în captivitate, aşteaptă, ca în basme, să fie eliberată de acelaşi „străinel", Făt-Frumos.

Asemănarea cu *Steluţa* este de-a dreptul şocantă. De la Frazer şi Propp cunoaştem sensul simbolic al izolării fetei într-un dafin; la Alecsandri, într-un fag vrăjit, adică mitic. Este copacul cosmic, care închide ciclurile impare (ale arborelui) vieţii, principiul feminin al fecundităţii. Un specialist al miturilor tradiţionale geto-dacice, Gh. Muşu, remarca predilecţia lui Alecsandri pentru marea lumină sepulcrală, ca un liman în calea destinului fetelor-flori-stele [1]. Steluţa este izolată într-un spaţiu tainic de lumină („Dar poate acolo să fie castele/ Cu arcuri de aur zidite din stele,/ Cu râuri de foc şi cu poduri de-argint,/ Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cânt", scria şi Eminescu în *Mortua est.* Tratarea motivului luminii sepulcrale nu diferă de la un poet la altul). Ileana Cosânzeana (ca şi Mărioara Florioara) aşteaptă să fie eliberată din captivitate, reprezentată prin dafin, castel etc., pentru reînceperea ciclului vital. Ele sunt plasate în ordine cosmică, simbolizând mişcarea anotimpurilor. Alecsandri (în *Steluţa)* şi Eminescu reduc ordinea cosmică la ciclul familial. În *Mortua est,* poetul are revelaţia descoperirii iubitei – simbol stilizat al marii zeiţe a pământului – în lumină, fără nici o posibilitate de comunicare cu lumea. Alecsandri laicizează de

[1] Gheorghe Muşu, *Zei, eroi, personaje.* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971, p. 153 şi urm.

asemenea mitul în comparaţie cu originalul folcloric, dar Steluţa (şi nu Elena ori Niniţa), date fiind corespondenţele fată-floare-stea, conduce din spaţiul luminii sepulcrale destinul pământean al poetului. Autorul paşoptist a fost atât de subjugat de acest mit parafolcloric, încât a realizat mai multe poezii pe tema dialogului dintre poet şi iubita moartă, inspiratoare din empireu *(Visul, Adio, Vis de poet,* etc.).

În *Legenda rândunicii,* primul şablon propune aceeaşi ambiguitate a imaginilor antropologice, fiind vorba de personaje figurative „Ce-s giumate fete şi giumate flori". Fata nu are nici de data asta un portret uman identificabil: „Sosită printre oameni ca zâmbetul senin/ Din raze, din parfumuri, din albul unui crin,/ Şi maică-sa duioasă, privind-o se temea/ Să nu dispară-n aer sub formă de o stea". Este al doilea şablon din modelul structural pe care l-am identificat. El apare incifrat sub forma descântecului rostit de ursitoare. Dar „pe nesimţite un glas de zburător/ îi tot fura auzul şoptindu-i plin de dor" (al patrulea şablon). Sedusă de poezia aceluiaşi mit vegetal – în subtext, de *fortuna labilis*, în varianta sa folclorică – fata disidentă, ca în orice text unde se înscrie o interdicţie mai mult sau mai puţin simulată, face baie în apa râului, motiv de transfigurare fundamentală a ordinii cosmice. Omul şi natura îşi armonizează existenţa într-o mişcare ritualică perpetuă. Cocoşul cântă, semn că timpul sacru s-a încheiat, iar fata-floare se preface în rândunică (al cincilea şablon).

Şi *Legenda Ciocârliei* este fidelă modelelor folclorice. Naşterea, insistent alegorizată, dezvoltă primul şablon, cu foarte puternice elemente ritualistice, fata se naşte „în faptul zilei" şi cu „faţa-n răsărit", ceea ce înseamnă că nu este vorba de un eveniment biologic, ci de unul cosmic, de o întâmplare unică primordială, cum ar spune Mircea Eliade, şi trebuie considerată ca model pentru toate nivelele de existenţă, vegetal, zoomorf, uman. De aceea poetul inventează formule tropice capabile să

realizeze corespondenţe semantice între toate regnurile: „Şi astfel, de lumina cerească dezmierdată/ Ea, răsărind ca floare, au înflorit ca fată". Al doilea şablon capătă o alură mai deosebită. El pare să ţină de structura basmului şi nu de aceea a legendei. La acest nivel al fantasticului, transferurile de motive sunt posibile. Fata este peţită de oşteni cu nume fabuloase: Roşul, Albul, Peneş, Vinteş. Dar ea îşi alege un destin extraterestru: se îndrăgosteşte de soare (al patrulea şablon) şi pleacă în căutarea lui. Următoarele două şabloane sunt şi ele foarte bine reliefate în *Legenda Ciocârliei,* remarcabilă prin viziunea mitizantă a cosmosului şi prin caracterul senzaţional al întâmplării.

Alte compoziţii de inspiraţie folclorică, integrabile în familia de texte de tipul *Mărioara Florioara — Steluţa,* poetizează doar un singur element al modelului structural identificat în analiza noastră. Este aproape incredibil, dat fiind că ne-am obişnuit cu formula inadecvată „veselul Alecsandri", dar poetul a selectat cu predilecţie şablonul al cincilea, „moartea năprasnică": *Răzbunarea lui Statu-Palmă, Noaptea albă, Vântul de Miază-zi, Noaptea Sfântului Andrei, Prier şi fata iernii, Strigoiul.* Nu este cazul să intrăm în amănunte, dar semnalăm faptul că aceste poezii, ca mentalitate folclorică şi literară, se înscriu mai curând în sfera misterelor decât în aceea a legendelor. Cum bibliografia mai nouă, pe linia Pârvan-Eliade [1], susţine că mitologia dacică era de tipul „misterelor", s-ar putea întâmpla ca Alecsandri, cu sensibilitatea lui de poet, să fi intuit un aspect al practicilor străvechi legate de cultul chtonian al vieţii şi al morţii.

Steluţa concretizează ultimul şablon, cel care urmează morţii năpraznice. Argumentele care justifică această afirmaţie sunt următoarele:

[1] Vasile Pârvan, *Dacica,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 79; Mircea Eliade, *Méphistophéles et l' Androgyne,* Paris, Gallimard, 1954, p. 51

1) Portretul Steluţei este el însuşi un şablon, întrucât apare ori de câte ori protagonista îndeplineşte rolul de fată-floare-stea, în *Mărioara-Florioara,* în *Legenda ciocârliei,* în *Crai nou,* în *Sora şi Hoţul* etc. De fapt, nici nu putem vorbi de un portret, ci de elemente imagistice destinate să mitizeze personajul, nu să-l concretizeze, potrivit cu funcţiile sale ritualistice. Iată cîteva exemple: „O ! blândă, mult duioasă şi tainică lumină !/ în veci printre steluţe te cată al meu dor". Sau: „Frumoasă îngerelă cu albe aripioare !/ Precum un vis de aur în viaţă a lucit,/ Şi-n ceruri cu grăbire, ca un parfum de floare/ Te-ai dus, lăsându-mi numai un suvenir iubit". Chiar şi *Dridri,* poezie care reprezintă mai degrabă un exerciţiu de versificaţie, poate surprinde prin pasaje de tipul: „Semăna o floare.../ Cu mici aripioare/ Ce zbura prin aer ca un colibri". O floare care să aibă aripi şi să zboare prin aer nu poate exista decât în închipuire. Alecsandri nu s-a gândit că se poate abate de la logica normală a lucrurilor, întrucât în plăsmuirile sale mitizante a investit termenii cu alte funcţii semantice. De aceea abundenţa de epitete, plasarea (adesea inadecvată) în context nu trebuie puse totdeauna pe seama stângăciei. Pe de altă parte, dacă am avea o istorie a epitetelor cu frecvenţă maximă în literatura română, ne-am explica multe aspecte de ordin stilistic din creaţia lui Alecsandri. De ce oare predilecţia pentru forme ca „lină stea" sau „falnic viitor" la poeţii vremii, printre care şi Eminescu?

2) Alecsandri îşi imaginează că Steluţa a suferit o moarte năpraznică, deci transferă o întâmplare reală, posibilă, în plan mitic, după modelul creaţiei orale. Reţinem că în legende evenimentele fundamentale au loc în momente consacrate: naşterea în zori, moartea la miezul nopţii, când forţele luminii şi ale întunericului au şanse egale: „Trecut-au ani de lacrimi, şi mulţi vor trece încă/ Din ora de urgie în care te-am pierdut". Dacă motivul ar apărea poetizat numai în *Steluţa,* s-ar putea

spune că avem de-a face cu o întâmplătoare figură de stil. Dar el se găseşte şi în alte compoziţii pe tema morţii iubitei, de pildă în *Adio:* „Într-o noapte de urgie cerul crud ne-a despărţit" – ceea ce indică o concepţie poetică intenţionat structurată.

3) În folclor, un asemenea destin tragic este interpretat ca o catastrofă: cade o stea de pe cer. Dezordinea trebuie remediată, întrucât faptul poate avea repercusiuni grave asupra familiei. De aceea, artistul anonim apelează la tabu-uri, folosind substitute pentru a ascunde adevăratul sens al întâmplării. În plan simbolic (pentru că el îşi construieşte o lume imaginară, un alter ego al celei concrete, terestre), existenţa umană este substituită celei cosmice (fată-stea), lumina solară celei sepulcrale. Steluţa este şi ea plasată „în locaşul de lumine" *(Adio).* Ea nu a murit, ci a plecat departe metamorfozându-se şi, sub această nouă existenţă, schimbă mesaje cu poetul; şi păstorul mioritic, victimă a unei morţi violente, are revelaţia luminii sepulcrale şi a unei existenţe familiale în orizontul zoo-antropo-cosmic.

4) Atenuarea tragicului se face, la Alecsandri, şi prin utilizarea motivului „viaţa omului, floarea câmpului", ca argumentare a ideii că moartea se află în însăşi logica lucrurilor. Poate nu întâmplător, poezia imediat următoare *Steluţei,* din volumul *Lăcrămioare,* intitulată tot *Lăcrămioare,* tratează tema „floarea omului, viaţa câmpului". În *Steluţa,* motivul apare, este drept, foarte stilizat; dar, în *Adio,* versul: „Steaua vine, steaua piere" dovedeşte că poetul a preluat modelul folcloric pentru a-l adapta la propria-i biografie erotică. În creaţia orală, *fortuna labilis* instituţionalizează numai dipticul om-floare. Alecsandri îl extinde şi la spaţiul cosmic, cum am văzut, fată-floare-stea, ca un exemplu de fructificare personală a elementelor poetice de circulaţie orală.

5) Există în *Steluţa* un vers enigmatic, puţin şocant, care merită o analiză specială: „Pe când eram în lume tu singură şi eu". Autorul îl repetă, subliniind parcă poziţia sa aparte în context.

Este doar o aparenţă, versul se integrează perfect în ansamblu. Cel mult, faţă de celelalte, este mai sobru, mai „scuturat de podoabe", ca să folosim o expresie a lui Tudor Vianu. El ne pune pe urmele unei alte mari familii de termeni cu funcţie mitizantă: soare, zburător, brumărel, vânător, hoţ de codru, fecior, poet, într-un cuvânt, principiul masculin al mitului chtonian al vegetaţiei. Lărgirea câmpului semantic, laicizarea lui: *vânător, hoţ de codru, fecior, poet* aparţine tot lui Alecsandri. În legătură cu ultimul termen, *poet,* el încearcă să sugereze şi un fel de artă poetică, privind funcţia inspiratoare a iubitei moarte, în cea mai bună tradiţie a poemelor orfice. Poetul trebuie să rămână mereu tânăr pentru a cânta iubita şi patria: *8 mart, Vis de poet, Cântece şi sărutări, Steaua ţării* şi altele. Îmbătrânirea echivalează cu moartea lui, asemenea regnului floral. De aici cumplita frică a lui Alecsandri, strădania de a se identifica cu un portret imaginar al unui ins mereu „tânăr şi ferice", dorul după ţinuturile însorite, mai curând prin idealizările sale decât prin situările geografice: când era în ţară, visa să fie la Veneţia, iar în străinătate se simţea izolat de „drăgălaşul Mirceşti". Se ştie că, în scrisori, se arăta adesea foarte nemulţumit de clima aspră din Italia. Tot din perspectiva cultului pentru tinereţea veşnică înţelegem înclinaţia poetului de a pune în funcţiune facultăţile imaginative, frecvenţa chiar abuzivă a formelor tropice selectate din cele două mari familii de termeni despre care am mai vorbit, fată-floare-stea şi luceafăr-zburător-brumărel, generând iluzia că viaţa poetului este un neîntrerupt ritual erotic.

Dar versul „Pe când eram în lume tu singură şi eu" mai are şi o altă semnificaţie. Din punctul de vedere al psihologiei colective, orice cuplu de îndrăgostiţi are impresia că deţine monopolul unei descoperiri unice: lumea cu toate tainele ei, poetizată de prezenţa lunii, florilor, stelelor, etc. E un mod, care stă la îndemâna oricui, de a mitiza aventura erotică. În creaţia scriitorului paşoptist, cuplul poet-iubită este un substitut foarte

îndepărtat şi literaturizat al prototipului *zburătorul* şi *fată-floare-stea.* Versul în discuţie plasează aventura erotică înainte de „ora de urgie", adică de şablonul al cincilea, direct în mit, când poetul şi iubita, singuri pe lume, ca în cazul oricărui început de creaţie, constituiau cuplul primordial. Moartea năpraznică i-a îndepărtat pe cei doi, însă poetul nu renunţă la schema îndătinată, a mitului, încercând s-o regăsească pe cea pierdută. *Noaptea albă,* din *Legende nouă,* probabil cea mai frumoasă creaţie a lui Alecsandri, demnă chiar de comparaţia cu marile poeme eminesciene, este consacrată efortului regăsirii. Autorul îşi imaginează astfel cadrul nocturn al dramei cosmice în urma căreia Steluţa a fost trecută în „locaşul de lumină":

„Miezul nopţii !... totul tace !
Lumea pare un mormânt
Unde mort şi rece zace
Leşul marelui pământ.
Şi sub bolta cea senină
Mii de stele cu foc viu
Vars-o jalnică lumină
Pe gigantul său sicriu !

Ies pe câmp... Sub paşi răsună
Câmpul sec şi îngheţat.
Un păr mare stă drept lună
Cu corbi negri încărcat.
Timpu-i mort !... Sunat-au oare
Pe al cerului cadran
Ora stingerii de soare
În al morţei ocean?"

Propunem, deci, o nouă lectură a *Steluţei,* care să ne permită descoperirea unui Alecsandri preocupat de problemele

grave ale existenţei. Faptele artistice, dacă sunt bine corelate, pledează în acest sens. Este adevărat că multe dintre compoziţiile sale nu mai sunt citite astăzi cu interes estetic, iar istoria literară a reţinut şi comentat chiar cu lux de amănunte acest aspect al problemei. E mai comod să elimini din sfera preocupărilor texte care dau impresia că au fost scrise pentru scopuri minore de bună petrecere, stând la gura sobei şi cu gândul la anii rodnici ai juniei. Opinia literară poate fi uşor modelată spre a pătrunde pe un asemenea drum fără glorie. Mai dificilă este operaţia de recuperare, de repunere în valoare, mai ales după ce aceleaşi texte au fost decretate rizibile. Este şi cazul *Steluţei.* Desigur, nu avem motive s-o trecem în rândul capodoperelor, deşi pentru generaţia paşoptistă a îndeplinit acest rol, măcar simbolic. Dar a persevera s-o clasificăm printre romanţele de sâmbătă seara, pentru că ar avea la bază o tematică minoră, ni se pare o eroare ce se cere corectată.

2. Stilul unei naraţiuni: *Povestea lui Harap Alb*

Se cunosc, deocamdată, aproape douăzeci de variante ale basmului *Harap Alb,* unele publicate, altele păstrate încă în arhive, majoritatea provenind din partea nordică şi vestică a ţării. Fac excepţie: *Cel mic totdeauna este mai voinic,* din colecţia *Ionel Făt-Frumos,* a lui N. I. Popescu, *Ficiorlu şi draclu* şi *H'il'u de-amiră ţe moare ş-anviadză a doară,* din *Basme aromâne* de Pericle Papahagi. Compararea stilistică a tuturor textelor orale cu cel scris de Ion Creangă este un mod de a lămuri, în parte, problema originalităţii autorului. Mai precis, în ce măsură humuleşteanul aderă la statutul de scriitor „poporan" ori „savant" în arta elaborării. Nu facem altceva decât să reformulăm aceeaşi întrebare, de la primele exegeze asupra lui Creangă (N. Iorga şi G.

Ibrăileanu), până în zilele noastre. Firesc ni se pare că nu ne mai oprim asupra unor aspecte ale originalităţii stilistice şi estetice deja clarificate, cum ar fi homerismul povestitorului (G. Ibrăileanu, Vladimir Streinu), cromatica textului (T. Vianu), cultura savantă ingenuă (G. Călinescu), predominarea dialogului şi a formelor discursive (G. Călinescu, Vladimir Streinu), structura lexicului (Iorgu Iordan), arhitectonica perioadelor (G. T. Tohăneanu), formele comicului (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), individualitatea generală românească a artei povestitului (Mihail Sadoveanu).

În ce ne priveşte în mod direct, ni se pare util să pornim de la conceptul de *deviere* (numit de francezi *écart* – A. J. Greimas), atât de des folosit în stilistica post-saussuriană. Potrivit acestei idei, orice operă ar fi un tip de scriitură care cunoaşte un anume grad de abatere, fie de la sensul general al vorbirii curente (Ch. Bally), fie de la maniera îndătinată a invenţiei, proprie scriitorilor mai vechi şi mai noi. Opera lui Ion Creangă s-ar asemăna cu (dar mai ales s-ar deosebi de) textele tradiţionale, acestea din urmă constituind, înainte de toate, punct de plecare sau, mai bine zis, materie primă pentru o nouă realitate estetică, originală şi distinctă. Acest mod de înţelegere a lucrurilor nu contrazice opiniile general acceptate despre plăsmuirea operei scrise sau orale. Şi într-un caz şi în altul, autorul beneficiază de o experienţă anterioară şi de o materie verbală pe care o pune în relaţie. Originalitatea constă tocmai în modalitatea punerii în relaţie. De aceea se şi afirmă adesea că artistul nu spune nimic nou. Întâmplările, ideile, sentimentele sunt în general ale tuturora, în schimb el are intuiţia inventării unor contexte lingvistice speciale, în care plasează cuvântul cel mai banal, făcându-l să se lumineze în sensuri neaşteptate, surprinzătoare, fascinante. Cuvintele îşi pierd în mare parte valorile originare, fundamentale, din dicţionar, şi se regăsesc pe alt plan, în care sensurile derivate îndeplinesc funcţia unei comunicări specifice,

veritabile. Întreaga operă a lui Ion Creangă, implicit basmul *Harap Alb,* se destăinuie ca un efort impresionant, căutat, viguros, de descoperire a sensurilor derivate.

Dar să pornim de la fapte pentru a evita afirmaţiile pur speculative şi impresioniste. Deocamdată, un studiu statistic asupra basmului Harap Alb ne relevă următoarele categorii de fapte poetice. Dintre formulele paremiologice, am înregistrat 15 proverbe de tipul: „Fiecare pentru sine, croitor de pâne". De precizat că trei sunt fragmentate în versuri după modelul: „La plăcinte înainte/ Şi la război înapoi", iar unul se repetă: „Deal cu deal se ajunge, dar încă om cu om". Ele circulă pe toată întinderea spaţiului etnic românesc, conturându-se astfel dimensiunea culturii scriitorului, modul angajării sale în sistemul limbii şi al etnicului. Tot din seria expresiilor paremiologice am notat şi un număr de 44 de zicători de tipul: „Frica păzeşte bostănăria", „Fă bine, să-ţi auzi rău", „Să nu dea Dumnezeu omului cât poate suferi", „a nu avea nici în clin nici în mânecă", „a vorbi în dodii", „a umbla după cai morţi să le ia potcoavele" etc. După cum putem remarca, şi ele sunt în general cunoscute, fiind înregistrate de mai toate colecţiile folclorice. Puţine au circulaţie restrânsă, poate locală: „cum a da târgul şi norocul", „a-i duce vergile", „Chima răului pe malul pârăului" sau: „Dă-i cu cinstea să piară ruşinea", ultimul fiind foarte potrivit pentru stilul moralizator al prozatorului, ca şi pentru aptitudinile sale umoristice bine cunoscute.

Alte forme poetice, 143 la număr, au fost numite de noi, în mod convenţional, *expresii formalizate,* înţelegând prin aceasta construcţii mai mult sau mai puţin stabile, de dimensiuni restrânse şi integrate în structura frazei ori a propoziţiei, spre deosebire de proverbe şi zicători, care se bucură de o autonomie formală mai pronunţată. Aşa cum apar la Creangă, în basmul *Povestea lui Harap Alb* de care ne ocupăm, pot fi clasificate în câteva tipuri. Unele se apropie formal şi ca funcţie de zicători, iar

în colecţiile de folclor figurează printre textele paremiologice: „Mare-i Dumnezeu şi meşter îi Dracu”, „...şi-a pus el împăratul Roş boii în cârd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne”, „Fetele împăratului însă priveau la verişor.., cum priveşte cânele la mâţă şi le era drag ca sarea-n ochi”, „spânului îi mergea gura ca pupăza”, „De nu le-oi veni eu de hac în astă noapte, nici mama dracului nu le mai vine”. Marea majoritate metaforizează un element al propoziţiei: „Cică să nu te strici de râs”; „Na! încaltea v-am făcut şi eu pe obraz”; „Parcă v-a ieşit un sfânt din gură, luminate împărate”; „Las că v-a mai păli el berechetul acesta”; „Ascuţiţi-vă dinţii şi porniţi după mine; „D-apoi fetişoara împăratului, a zis dracul şi s-a făcut: bucăţică ruptă tată-său în picioare”.

După modelul acesta Creangă inventează construcţii cumulative: „Apoi, nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine”; „Ia să-i faci chica topor, spinarea tobă şi pântecele cobză, zise Setilă, că altmintrelea nici nu e chip s-o scoţi la capăt cu boclucaşul acesta”. Unele au valoare mai generală, iar forma stabilă este evidentă, fiind consacrată prin circulaţie: „Numai de nu i-ar muri mulţi înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri”; altele justifică tonul ironic sau ameninţător: „Măi, nu cumva să vă împingă mititelul să intraţi înaintea mea unde nea duce omul ţapului celui roş, că nu mai ajungeţi să vedeţi ziua de mâine”; „îl ştiu eu cât e de primitor şi de darnic la spatele altora”. Mai notăm şi formule care ţin de o anume mecanică a vorbirii: „Amu, Harap Alb şi cu ai săi mai merg ei cât mai merg...”. Propoziţia: „când vei ajunge şi tu odată mare...” pare nedefinită, de aceea se cere completată: „mare şi tare”. Situaţia este similară în „Mulţămeşte lui Dumnezeu şi de bine şi de rău”; „Spânul vrea să-mi răpuie capul” („cu orice preţ”); „Ţine, mătuşă, de la mine puţin şi de la Dumnezeu mult”); şi, în sfârşit, altele inventate probabil de povestitor: „Şi apoi acel unul are atunci în mână şi pâinea, şi cuţitul şi taie de unde vre şi cât îi place, tu te uiţi şi n-ai

ce-i face"; „Că ne aşteaptă omul împăratului cu masa întinsă, cu făcliile aprinse şi cu braţele deschise"; „Când este să dai peste păcat, dacă-i înainte te sileşti să-l ajungi, iar dacă-i în urmă, stai şi-l aştepţi".

Textul lui Creangă se mai distinge prin fragmente versificate în proză, 25 la număr, plasate de obicei fie în pasajele în care povestitorul însuşi formulează o judecată morală, fie în cele dialogate, în care prietenii lui Harap Alb, de fapt ipostazieri ale lui Ion Creangă, aşa cum s-a remarcat, învederează veritabile spectacole comice şi jocuri de cuvinte.

Statistica a mai scos la iveală 29 de versuri, unele inventate de autor, altele provenite din tradiţia folclorică, şi un număr surprinzător de limitat de „formule mediene". De fapt, este vorba de trei formule. Prima, în ordinea apariţiei în text: „...şi se cam duc la împărăţie, Dumnezeu să ne ţie, că cuvântul din poveste înainte mult mai este", se repetă de şase ori, celelalte două apărând o singură dată: „Şi merg o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă"; „Şi merg ei, şi merg, cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări, peste nouă ţări, şi într-o târzie vreme ajung la împărăţie".

În concluzie, statistica dovedeşte că autorul lui *Harap Alb* utilizează 8 formule mediane, 29 de versuri, 25 de construcţii versificate în proză, 44 de zicători, 143 de formule orale, în total 264 de unităţi poetice stabile. Adunate laolaltă, se întind pe *10* pagini compacte, a treia parte a basmului, ceea ce vorbeşte de la sine despre structura frazelor din *Povestea lui Harap Alb.*

Dar această statistică rămâne o operaţie pur contabilicească (deşi metoda de lucru este frecvent utilizată în cercetarea contemporană, în stilistică, poetică, semiotică şi în diverse ramuri ale ştiinţelor sociale), dacă nu raportăm rezultatele la variantele orale ale lui *Harap Alb.* Dat fiind numărul lor, aşa cum am arătat deja, ne-am fixat, pentru cercetarea de faţă, doar la două texte. Primul este cules de Al. Vasiliu-Tătăruşi

(Paşcani) „în seara de sâmbătă 29 noiembrie 1897, de la Toader Mihaiu Buchilă", după 20 de ani de la apariţia basmului lui Ion Creangă în „Convorbiri literare". Al doilea, *Cu N'ic-a Câmpului,* provine din localitatea Stânca-Tg. Neamţ şi a fost înregistrat de Ovidiu Bârlea, la 2 iulie 1965, de la Stoian Alexandru. Evident, variantele au fost preferate şi pentru că aparţin aceleiaşi unităţi etnografice unde a copilărit Nică a lui Ştefan a Petrei. Este ştiut că învăţătorul tătăruşean se fălea de înrudirea cu autorul lui *Harap Alb.* G. T. Kirileanu, încrezător în talentul de povestitor al acestuia, îl îndemna în scrisori, încă din 1909, să trimită spre publicare o poveste „din cele mai frumoase", mulţumind într-un fel lui Titu Maiorescu pentru interesul manifestat cu prilejul publicării volumului *Cântece, urături şi bocete.* „În acest chip ai publica şi tu în acea revistă unde şi-a publicat şi Creangă scrierile", preciza G. T. Kirileanu, trădând părerea sa exagerată că între autorul lui *Harap Alb* şi Al. Vasiliu ar exista filiaţii de natură spirituală, că ei s-ar afirma aidoma în planul creativităţii.

Că lucrurile nu stau aşa ne convinge statistica pe care am realizat-o în aceeaşi manieră, de data aceasta în legătură cu *Poveste,* din volumul *Poveşti şi legende* (Bucureşti, 1927), varianta tătăruşeană a lui *Harap Alb.* Deosebirea faţă de textul lui Creangă, privind lucrurile deocamdată din punct de vedere numeric, este de-a dreptul şocantă. Am descoperit abia 13 expresii orale cu valoare metaforizantă, de tipul: „Şi când te-a păli v-un necaz...", „...că vrea să-ţi mănânce capul", „unde-ţi stă picioarele, are să-ţi steie capul" etc. Nu apar nici un proverb, zicătoare, formulă mediană versificată sau inventată de culegător. Cu alte cuvinte, textul respectă vorbirea orală. Pentru cealaltă variantă, *Cu N'ic-a Câmpului,* de lângă Tg. Neamţ, au fost reţinute trei formule stereotipe, pe care le şi transcriem: „Când o auzit împăratul, o rămaz dă lemn, au rămas minunat"; „După še s-au dus, iaca merğe şî merğe, şî merğe, şî merğe, ca cuvântul din poveste/ mândră înainte ieste"; „florile-m piept, lušeferii pă umeri". Este

vorba, prin urmare, de o formă literară metaforizantă, una mediană şi de schiţa unui portret idealizat de frumuseţe. Iată ce înseamnă în mod concret *écart* (depărtare, deviere), din punct de vedere stilistic, fenomen ce poate duce, aşa cum se întâmplă în privinţa lui Ion Creangă, la un tip de operă elaborată în mod personal. Afirmaţia lui Vladimir Streinu, cum că „Arhive de tradiţii sunt toţi ţăranii noştri, dacă vrem; sunt chiar doctori în zisa ştiinţă orală”[1], nu ni se pare deloc fundată. Textele dovedesc în mod limpede (iar situaţia este identică şi în cazul celorlalte paisprezece variante neluate în discuţie) că nu orice ţăran e „arhivă de tradiţii”, nici chiar cei înzestraţi cu darul invenţiei epice. Ion Creangă este mult diferit de cel mai neobişnuit ţăran, întrucât reprezintă o totalitate, „rasa noastră milenară”, cum observa, pe drept cuvânt, G. Ibrăileanu.

Metoda statistică pe care am abordat-o constituie însă nu scopul cercetării în sine, cum ar putea să pară la prima vedere, ci punctul de plecare pentru o *stilistică sistematică.* Intenţia noastră nu este, în ultimă instanţă, să punem în evidenţă cifrele, ci modul în care se justifică formele poetice identificate în diverse compartimente ale naraţiunii. Altfel, riscăm să cădem în generalităţi de tipul celor care s-au mai făcut.

Aspectul elaborat al basmului *Harap Alb* rezultă, înainte de toate, din selectarea şi organizarea motivelor în compoziţie. Ion Creangă reconstituie o formă narativă completă, care are la bază atât cele şaisprezece variante orale, cât şi întreaga proză fantastică. Nici o variantă din cele cunoscute nu cumulează acelaşi număr de motive. Diferă, de la caz la caz, maniera de tratare a lor, personajele, îndeosebi cele ajutătoare, itinerariile eroului, pretextele încercărilor grele, etc.

Humuleşteanul şi-a depăşit orice confrate din domeniul oralităţii şi pentru că a dispus de un alt mod de invenţie, fapt

[1] Vladimir Streinu, *Ion Creangă,* Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p.54

hotărâtor în realizarea unor construcţii narative inedite. Artistul anonim s-a exprimat în chip spontan, punând în circulaţie, în mod inconştient, aşa cum impune un asemenea mod de elaborare, un repertoriu de forme locale. El se adresa unui public real, vizibil, de aceea uza de un limbaj perfect accesibil, fără aglomerări de motive şi formule care ar fi neadecvate raportului emiţător-receptor. Fiindu-i destinată oralitatea, povestitorul din mediul tradiţional excelează în *stilul vorbirii curente* dintr-o zonă relativ restrânsă. Ion Creangă îşi imaginează doar auditoriul, de unde şi avantajul unei mari libertăţi în invenţie. În el se naşte conştiinţa autorului care trebuie să se adreseze, prin scris, unui lector. De aceea se afirmă prin *scriitură,* prin text elaborat cu intenţie. Avem de altfel mărturii (care pot convinge) că Ion Creangă era inapt să-şi aştearnă în chip spontan povestirile pe hârtie. Eduard Gruber, care l-a urmărit discret în câteva rânduri, cu intenţia de a redacta un studiu de psihologie a creaţiei, a fost impresionat de eforturile povestitorului, adesea dramatice, când se aşeza la masa de lucru, faptul ducându-l până la epuizare fizică. Să spunem că nici povestitorul din mediul tradiţional nu se poate exprima în scris cu uşurinţă. Când i se dă să nareze pe o întâmplare, fie şi banală, devine de nerecunoscut. De aici nu trebuie să rezulte că ambii creatori sunt structural identici, iar operele asemănătoare. Căci anonimul, scos din mediul natural, adică din oralitate, scrie într-adevăr neartistic, pe când Ion Creangă creează în sensul major al cuvântului. Chiar şi atunci când artistul din mediul tradiţional narează excelent, el lasă să-i scape multe forme incorecte, confuze, banale, pentru că îl interesează întîi de toate *ceea ce spune,* întâmplarea, istoria eroului, morala povestirii şi mai puţin *cum se exprimă.* Creangă, fără a pierde din vedere aşa-zisul fir al naraţiunii, construieşte adesea pasaje în care eroii uită parcă să acţioneze, întrecându-se în dialoguri scăpărătoare. Cuvântul este căutat şi aşezat cu grijă în frază, pentru a plăcea la lectură. Creangă este un calofil.

Supravegherea cu strășnicie a cuvântului îl așază alături de orice scriitor care a avut cultul stilului îngrijit, indiferent de sursele îmbogățirii limbajului poetic. Dacă dă impresia de oralitate, de mimare, de joc scenic, cum s-a şi spus, înseamnă că formulele poetice existente în tradiție şi de la care se revendică au căpătat o nouă ordine, devenind *scriitură. Harap Alb* nu mai este asemenea oricărei variante orale, după cum *Codrule, codruțule* sau *La mijloc de codru des,* de Eminescu, nu mai pot fi identificate decât la nivelul unor motive, ca şi basmul lui Ion Creangă, în lirica populară. Astfel, între *stilul vorbirii* şi cel al *scriiturii* („orice sistem semiotic vizual şi spațial") este o deosebire de esență, ca aceea dintre artistul anonim şi marele povestitor Ion Creangă. Poate că la Junimea apărea asemenea oricărui povestitor rural: spontan, hâtru, pitoresc. Dar, în acest caz, ar trebui să se vorbească despre doi Creangă. Unul care se consuma oral, interesat să atragă atenția celor din jur şi nu avea convingerea că era totdeauna inspirat. I s-a găsit şi un nume: Popa Smântână. Cel de-al doilea, mult superior, Povestitorul, se regăsea cu sine însuşi în momente excepționale, la masa de scris, iar noi îl descoperim numai prin lectură. Totuşi, nu trebuie uitat că Popa Smântână i-a oferit materie primă Povestitorului şi acelaşi lucru l-au făcut înaintaşii din mediile orale.

În ce constă noua ordine literară pe care Ion Creangă a asigurat-o materiei prime moştenite? Trebuie să deosebim mai multe nivele în planul invenției. Unul este cel al motivelor din care se constituie arhitectura basmului. Deci este vorba de un nivel care ține de organizarea unor ansambluri compoziționale.

Creangă, asemenea oricărui mare creator care este în acelaşi timp un poetician *sui generis,* operează cu ansambluri, la un prim nivel al invenției. Din acest punct de vedere, el respectă traiectul creatorului anonim. Schema tradițională a basmului poate fi adesea identificată, chiar şi în cazul lui *Harap-Alb.* Este vorba de marile ansambluri: *introducerea,* care constată *lipsă* ori

breşă în starea normală a lucrurilor, *tratarea,* cuprinzând aşa-zisa acţiune eroică a personajului pertinent, selectat anterior, şi *încheierea,* adică rezolvarea situaţiilor enunţate în prima parte a naraţiunii.

Fiecare ansamblu subordonează diverse elemente narative proprii (motive, motiveme, şabloane), care asigură o anumită ritmicitate textului şi un caracter mozaical, sesizabil doar la o analiză filologică. Ele constituie materie primă pentru construcţie şi se individualizează fizic unele de altele. Spre exemplu, selectarea calului faţă de selectarea lui Harap Alb, naşterea unui fecior miraculos (tot un tip de selecţie) faţă de cel de-al treilea fiu; jefuirea unui pom faţă de răpirea unei fete; aducerea unui leac faţă de intenţia eroului de a pleca în aventura eroică pentru a-şi găsi fraţi de cruce etc. Toate acestea şi multe altele apar în *introducere,* dar diferă de la un basm la altul, iar filologul obişnuit cu clasificările şi tipologiile le localizează cu precizie.

Omul „tradiţiei", ca şi orice ins care vede în basm o experienţă literară, nu sesizează caracterul lor mozaical. Privite din perspectiva acestora, elementele de construcţie îşi pierd individualitatea fizică, topindu-se în substanţa mai înaltă şi unificatoare a epicului, care asigură valoarea operei. Astfel, basmul nu este receptat ca sumă de elemente. Asemenea frazei care nu trezeşte interes pentru unităţile ei lexicale, ci în măsura în care receptorului i se comunică un mesaj, o ştire, la fel şi basmul, ansamblu de şabloane oricând decupabile la nivelul general al oralităţii, se impune atenţiei ascultătorului numai ca mişcare epică, singura raţiune de a exista în colectivitate a acestei categorii artistice. Creangă nu creează nici personaje, nici întâmplări noi sau atmosferă. Ele vin direct din oralitate. Mai mult decât atât, cele trei ansambluri tipice, *introducerea, tratarea* şi *încheierea,* sunt individualizate în manieră specifică basmului, ele îndeplinind funcţiile îndătinate, de *selectare* a eroului, de *verificare* a sa în urma aventurilor eroice şi de *reabilitare.* Dincolo

de acestea, la nivelul subansamblurilor, Creangă nu mai rămâne fidel tradiţiei. Motivele orale, formele paremiologice etc. nu mai sunt amestecate cu materia verbală indistinctă. Autorul le selectează/ distribuie/ dozează în aşa măsură, încât, dacă în textele orale se creează impresia de rarefiere şi de întâmplător, în privinţa circulaţiei formelor şablonizate, stabile, în *Povestea lui Harap Alb* ele sunt dirijate cu intenţie estetică, spaţiul epic distingându-se printr-o neobişnuită diversitate de micro-construcţii prefabricate.

În secvenţa epică *tratare,* din *Povestea lui Harap Alb,* aglomerarea de subansambluri este şocantă. Ştiind din experienţa creatorului anonim, în ipostaza căruia se găseşte adesea, că basmul trebuie să captiveze prin întâmplări spectaculoase şi senzaţionale, Creangă le dă o mare amploare. În acest sens, orice basm tradiţional introduce în compoziţie aşa-zisa serie de încercări grele, prin care trece eroul selectat. Numărul exerciţiilor sportive nu depăşeşte, de regulă, cifra trei. Un exemplu clasic îl constituie confruntarea eroului cu personajele monstruoase la cele trei poduri, de aramă, de argint, de aur, ca în basmul cules de Petre Ispirescu, *Prâslea cel voinic şi merele de aur.*

Ciclul de *trei* al încercărilor asigură caracterul structural al basmului. Datorită lui, textul capătă stabilitate, rezistenţă. Orice abatere înseamnă modificarea structurii înseşi. Noile episoade eroice ţin de o experienţă artistică evoluată. Aşa cum s-a remarcat în literatura de specialitate, ascultătorii nu vor, de la o vreme, să se despartă prea repede de eroul preferat şi impun naratorului să adauge întâmplări noi. Basmul capătă un caracter mozaical.

Atâta vreme cât basmul se limitează la un singur ciclu de trei încercări (ne referim la tipul „furtul merelor de aur"), colectivitatea îl acceptă de regulă pentru funcţia iniţiatică: eroul, în urma încercărilor grele, s-a dovedit apt pentru a fi integrat în

grupul social al războinicilor. Din moment ce se adaugă noi secvenţe epice, pretext pentru alte încercări grele (spre exemplu fuga magică, pedepsirea ţiganului impostor, eliberarea unui frate de cruce, descoperirea infidelităţii soţiei, plecarea în pribegie spre muntele de sticlă etc., toate acestea justificate într-o structură compoziţională, dimensionată), se creează premise ale literarizării basmului, funcţiei iniţiatice fiindu-i substituită cea estetică. Este o dovadă că, în anumite cazuri (şi în folclor faptul este frecvent), una şi aceeaşi structură permite, în serie diacronică, realizarea mai multor tipuri funcţionale.

În *Povestea lui Harap Alb* fiinţează numai funcţia estetică. Autorul preia schema lui *trei,* pe care, o aplică în diverse compartimente ale naraţiunii. În *introducere,* cei trei fraţi încearcă fiecare în parte (deci acţiunea se repetă de acelaşi număr de ori) să treacă prima probă impusă de tatăl lor, nefiind o încercare grea, ci una de selecţie. Calul vine de trei ori să mănânce din tava cu jăratic şi tot de atâtea ori este lovit de stăpân. În *tratare,* spânul îl convinge abia a treia oară pe Harap Alb să-l accepte de slujitor. Nici aceasta nu este o „încercare grea", ci tot o „probă de selecţie". Deşi a fost plasat în secvenţa *tratare,* adică într-un spaţiu epic general inadecvat, acest şablon se justifică, deoarece a apărut un nou protagonist, căruia trebuia să i se fixeze poziţia în naraţiune: aliat, adjuvant, opozant deschis sau opozant mascat, ca în cazul de faţă.

Selectările de această natură sunt absolut necesare pentru precizarea relaţiilor dintre personaje, cât şi pentru asigurarea dramatismului situaţiilor. Într-o variantă orală din vestul ţării, intitulată *Arap Alb*[1], schema compoziţională aminteşte de cea a lui Ion Creangă. Puţine variante tradiţionale cunosc un asemenea paralelism de motive, situaţii şi personaje. Dar modul cum sunt

[1] Ovidiu Bârlea, *Poveştile lui Creangă,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 285-296

tratate elementele poetice dovedeşte marea deosebire stilistică, nu de concepţie, dintre cele două tipuri de texte. Din *introducere* la *Arap Alb,* varianta notată de Ovidiu Bârlea, aflăm că al treilea fecior de împărat, Cenuşotcă, a fost selectat pentru aventura eroică, folosindu-se aceleaşi şabloane ca la Ion Creangă. Întâlnirea cu Spânul, în *tratare,* duce la inversarea rolurilor, însă situaţia rămâne destul de echivocă. Spânul, practic, nu există, pentru că în proza folclorică nu pot acţiona mai multe personaje deodată. Intrucât unchiul era acela care ceda fata, şi nu un împărat străin, Arap Alb trebuia să-şi recruteze adjuvanţii înainte de a ajunge la împărăţie, locul încercărilor grele. În prezenţa Spânului, Arap Alb este un anonim, în baza jurământului că îl va sluji până la moarte. De aceea artistul popular 1-a decupat temporar pe primul din cadrul naraţiunii, pentru ca al doilea să poată fi recunoscut de adjuvanţi. Rezolvarea epică a fost inspirată, artistul rămînând fidel personajului preferat. Dar şi-a propus să rezolve mai multe situaţii într-un spaţiu prea limitat. Deoarece statutul Spânului este echivoc, eroul nu poate apărea ca un impostor odios. Nici împăratul Verde nu este bine individualizat ca opozant, spre deosebire de omologul său, împăratul Roş, din textul lui Creangă, în sensul că lui i se par fireşti pretenţiile matrimoniale ale nepotului. Funcţia malefică o cumulează fiică-sa, în exclusivitate.

Repetarea celor trei acţiuni nu ţine numai de simbolismul magic, ci constituie o tehnică narativă care nu trebuie neglijată de povestitor. Pentru a convinge de situaţia dificilă în care se află un personaj, artistul care se bucură de tradiţia scrisului creează o anume secvenţă narativă şi diferite forme verbale adecvate. În oralitate, se ajunge la efecte similare prin asamblarea şabloanelor. Acţiunea eroului este gradată, şi nu individualizată prin epitete. Ascultătorul urmăreşte cursa cu obstacole, mai puţin culoarea locală. Dacă eroul a izbutit şi a treia oară, înseamnă că într-adevăr momentul a fost dificil şi nu putea fi rezolvat altfel.

În varianta nemţeană *Cu N'ic-a Câmpului,* lipsa formulei triptice este grăitoare pentru a înţelege aspectul anost al secvenţei în care Spânul (în text respectiv, Pâcală) pregăteşte o cursă lui *N'ic-a Câmpului* (alias Harap Alb). Dialogul dintre cei doi eroi nu se desfăşoară după legile eposului tradiţional. În locul celor trei confruntări dramatice dintre Harap Alb şi Spân, s-a infiltrat în mişcarea epică o discuţie banală, proprie unor oameni obişnuiţi. Este un exemplu de literarizare şi, totodată, de nuvelizare a basmului:

„– Bună zâuă, măi N'ic-a Câmpului !

– Mulţumez dumitale !

– Măi, mă iei şi pă mine – zâśe – n tovărăşie cu tine la nănaşu, să-ţ h'iu argat? Mă iei ca argat?

– No, cum să t'e iau io, bre, să t'e mai iau şî pă t'ińė –?

– Io mă duc sângur, bre, nu te iau – zâśe.

– Mă, ie-mă şî pă mine, că am să-ţ prind bine, că io am să-ţ h'iu argatu tău – zâśe –, vreau să-ţ h'iu argat. Am să-z dau mîna la śe t'e-o pune, la cutare, la una, la alta, şi ie-mă şi pă mine-n călătorie cu t'ińė.

– De, bre, dacă zîś tu păn la atâta, hai să t'e iau şi pă t'ińė”[1].

La Al. Vasiliu, în textul *Poveste,* citat deja, protagonistul porneşte la drum cu un frate de cruce, care se dovedeşte a fi infidel. Acesta din urmă este înlocuit de căpetenia unei bande de hoţi, amănunt destinat să accentueze dramatismul întâmplării, dar neinspirat din punctul de vedere al logicii naraţiunilor orale, întrucât două personaje diferite îndeplinesc, pe rând, aceeaşi funcţie. În folclor există eroi secundari, dar nu fac niciodată simplă figuraţie. Atât secvenţele epice, cât şi personajele sunt funcţionale în naraţiunile de bună tradiţie şi ocupă poziţii precise

[1] Ovidiu Bârlea, op. cit., p. 249-250

în structura compoziţiilor. Pasajul citat din *Cu N'ic-a Câmpului* nu poate fi trecut printre secvenţele tipice. Decupat din compoziţie, îşi pierde total individualitatea. Orice asemănare cu pasajul în care Harap Alb, în varianta lui Ion Creangă, se întâlneşte cu Spânul dispare cu desăvârşire.

Situaţia se explică şi prin literaturizare. Dar, în vreme ce în variantele orale citate *literaturizare* înseamnă adesea *depoetizare,* nu numai renunţare la şabloane, la Creangă nu se întâmplă niciodată aşa. Intervenţiile sale personale, înţelese ca *abateri,* sunt destinate să înnobileze structurile orale. Există două tipuri de asemenea *abateri* la povestitorul din Humuleşti. Unul se realizează în însăşi perspectiva gândirii orale, prin accentuarea trăsăturilor specifice, ceea ce dă impresia de *artificiu*, de lucru căutat. Am subliniat deja predilecţia lui Ion Creangă pentru şabloanele care au la bază schema celor trei încercări. Modelul tehnic îşi are originea în creaţia orală, însă autorul le aşează în serie, încât întreaga naraţiune capătă ritm şi mişcare. De la o secvenţă la alta, naraţiunea e reluată la un nivel tensional superior. Spre exemplu, tatăl lui Harap Alb îl sfătuieşte să se ferească în călătoria sa de omul spân şi de cel roşu. Discuţia, banală în sine, prezintă o importanţă capitală pentru întreaga desfăşurare a acţiunii. Destinul eroului a fost pronunţat şi trebuie să se încadreze în datele scenariului. În basm, interdicţiile nu sunt niciodată respectate de protagonist, întrucât acesta nu acceptă să-i fie limitate graniţele cunoaşterii. De aici sursa unor aventuri eroice spectaculoase. *Povestea lui Harap Alb* se putea încheia după consumarea primei serii de încercări grele de la curtea Împăratului Verde, dar Creangă s-a folosit de pretextul ultimei încercări (aducerea fetei de împărat din ordinul Spânului), pentru a deschide altă serie şi mai dificilă. În felul acesta capătă sens avertismentul dat lui Harap Alb de a se feri şi de omul roşu. Întreaga naraţiune dă impresia că-şi asumă rolul de a verifica sfatul bătrânului despre oamenii spâni şi roşii. Privită la

nivelul ansamblului, *Povestea lui Harap Alb* îşi distribuie acţiunile în trei locuri distincte: la curtea craiului, tatăl lui Harap Alb, la Împăratul Verde şi la Împăratul Roş. Acţiunile sunt şi ele din ce în ce mai grele, după modelul luptei lui Prâslea la cele trei poduri. De aceea, în prima secvenţă, Harap Alb are nevoie doar de sfaturile bătrânei pentru pregătirile sale de drum. În cea de-a doua secvenţă, a încercărilor de la curtea Împăratului Verde, printre adjuvanţii săi se află Sfânta Duminică şi calul, pentru ca apoi numărul lor să crească în mod considerabil, dată fiind amploarea aventurii.

Cele două personaje, Spânul şi Împăratul Roş, reprezentări ale unor forţe malefice, sunt diferenţiate şi cu ajutorul unor procedee stilistice sau tipuri de comportament şi nu numai prin simpla utilizare a formei nominale, cum se întâmplă, de regulă, în creaţia orală. Paralela dintre cei doi o face şi Harap Alb: „Cu Spânul tot am dus-o cum am dus-o, câine-câineşte, până acum. Dar cu omul roş nu ştiu, zău, la cât mi-a sta capul".

Asemenea diferenţieri, mai bine-zis tendinţe de tipizare, nu se întâlnesc în folclor. Acolo principiul tehnic fundamental este schematizarea: omul poate fi bun sau, prin opoziţie, rău; frumos ori urât; tânăr/bătrân; deştept/ prost; harnic/leneş. Se gândeşte, deci, în perspectiva unor categorii etico-estetice fundamentale, destinate să instaureze o anume disciplină socială.

Creangă face risipă de şabloane, atât la nivelul frazei, aşa cum s-a văzut din statistica noastră, cât şi la cel al subansamblurilor. În primul caz, efectele stilistice ţin de domeniul expresivităţii limbajului; în celălalt, de domeniul arhitectonicii ansamblului. Ne aflăm în faţa unui paradox: şablonul duce la individualizare. Faptul este posibil, deoarece Ion Creangă selectează din repertoriul comun mai multe categorii de şabloane caracterologice pentru plăsmuirea unuia şi aceluiaşi personaj. Este încă un exemplu de utilizare personală a materialului de construcţie. Artistul anonim selectează din

repertoriul comun doar un singur element caracteristic pentru fixarea poziţiei personajului într-un text dat. Dacă eroii se numesc Făt-Frumos, Zmeu, Drac, Muma Pădurii, Fata-babei, ascultătorul familiarizat cu texte orale cunoaşte totodată şi trăsăturile de caracter ale fiecăruia în parte. Rareori apar şi alte formule cu valoare semantică similară. De obicei, povestitorul anonim le evită, pentru că i se par tautologice. Zmeul sau omul roşu nu pot fi decât superlativ răi şi orice epitet din aceeaşi familie morală ar fi de prisos. Cel mult se poate spune că zmeul este puternic, dar în felul acesta se deschide altă serie semantică.

Eliminarea tautologiilor este posibilă şi pentru că, în folclor, şi în special în proza fantastică, se gândeşte la modul cantitativ. Nu se cunosc grade de comparaţie de tipul rău, mai puţin rău, cel mai rău, pentru comunicarea stărilor intermediare, de nuanţă. Făt-Frumos, chiar şi când cumulează alte valori (bun, milos, isteţ etc.), este categoric opusul zmeului (urât, rău). Personajele întruchipează simboluri etico-estetice, ale căror sensuri sunt asemenea culorilor fundamentale.

Creangă îşi îmbogăţeşte considerabil paleta cromatică. Înainte de toate, el acceptă tautologiile. Epitetul *roşu* nu este numai un termen emblematic, ca în proza orală, tocmai pentru că se asociază şi cu alte expresii. Împăratul Roş este, pentru un personaj „şugubăţ", pentru altul „pîclişit şi răutăcios" sau „biştai dracul în picioare" etc. Formele lexicale sunt pe de o parte tautologice („roş", „răutăcios", „dracul"), întrucât indică un anume tip de comportament, propriu personajului malefic; pe de altă parte, vorbirea mai nouă le-a asigurat şi sensuri derivate. „Şugubăţ", spre exemplu, înseamnă „poznaş" în graiul local, dar şi „răutăcios" şi chiar „periculos", termeni care nu mai fac parte, evident, din aceeaşi familie semantică.

În ediţia lui G. T. Kirileanu, la *Glossar,* pentru *pâclişit* se indică sensurile: *rău, negru la suflet, îndrăcit.* În ediţia semnată de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, Minerva, 1970, se propun şi

sinonimele: *ursuz, duşmănos.* Între cele două ediţii, termenul a cunoscut deja alunecări de sens, de unde rezultă că glosarul lui G. T. Kirileanu prezintă o mare importanţă documentară, fiind la fel de util lingvistului, cât şi stilisticianului.

Această instabilitate semantică se verifică şi în legătură cu fata Împăratului Roş. Când, în proza folclorică, fata condiţionează căsătoria prin încercările grele, impuse eroului sub ameninţarea pedepsei cu moartea, ea face parte, de obicei, din categoria personajelor malefice. Situaţia este aceeaşi şi în *Povestea lui Harap Alb.* Fata Împăratului Roş nu este însă consecventă etic de la un context frazeologic la altul. Harap Alb, mergând s-o peţească, află că „este farmazoană cumplită", iar Păsări-Lăţi-Lungilă îl avertizează în termenii: „Poate n-ai ştiinţă ce vidmă de fată e aceea". Formula „farmazoană cumplită" este o tautologie din punctul de vedere al gândirii tradiţionale. Ion Creangă a folosit două epitete, împotriva tehnicii îndătinate, întrucât primul, singurul pertinent altădată, începuse să se *aburească,* adică să-şi atenueze sensul primar. Contextul pretindea redresarea funcţiei cuvântului, fapt ce s-a putut rezolva cu ajutorul celui de-al doilea epitet.

Harap Alb şi Păsări-Lăţi-Lungilă vizează acelaşi tip caracterologic: „Vidma" înseamnă, în graiul humuleştean, *vrăjitoare* (G.T. Kirileanu), dar şi *fiinţă periculoasă* (Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş). Ochilă, însă, din *Povestea lui Harap Alb,* este de altă părere. După el, „fetişoara împăratului" pare să fie „zgâtie de fată". Citâm exact şi de data aceasta din textul lui Ion Creangă. Smărăndiţa din *Amintiri din copilărie* poartă acelaşi epitet emblematic: este o „zgâtie de copilă".

Cumularea epitetelor, fie că provin din tradiţia orală *(farmazoană),* fie că sunt invenţii personale *(zgâtie),* modifică pe de o parte structura frazei, pe de alta individualizează personajele. Şablonul capătă o funcţie nouă. Întrucât proza orală selectează, de regulă, doar un semn lingvistic, care devine, prin

frecventa utilizare, şablonul cu rol emblematic, de identificare, de recunoaştere, se ajunge la schematizare, după principiul opoziţiilor: dacă un personaj este bun şi i se atribuie un epitet emblematic, trebuie să existe neapărat şi altul în opoziţie. Interesează înainte de toate nu personajul, ci morala pe care o reprezintă. Ileana Cosânzeana este frumoasă şi atâta tot. Potrivit schemei epice îndătinate, ea trebuie să fie răpită şi apoi recuperată. Epitetul îndeplineşte deci o funcţie erotică. În schimb, fata moşneagului este şi harnică, întrucât mai cumulează o funcţie şi, respectiv, încă un şablon emblematic, adică un epitet. Dacă în naraţiune apare o fată de jitar, ea trebuie să fie şi *isteaţă,* semn că, pe alt plan, a intervenit şi un conflict social. Între părţile naraţiunii, elementele conflictuale şi cele ale expresiei verbale există o perfectă corelaţie. Fiecărei noi poziţii deţinute de un personaj în spaţiul compoziţiei, cum se poate constata în cazul celor trei tipuri feminine, Ileana Cosânzeana, fata moşneagului, fata jitarului, îi corespunde o formă emblematică distinctă. Colectivitatea s-a obişnuit să gândească şi să opereze cu aceste formule, astfel încât nici o altă combinaţie nu este posibilă, după cum nici în tabla înmulţirii nu pot fi realizate alte raporturi numerice decât cele cunoscute. Dacă un povestitor ar schimba rolurile dintre fata babei şi fata moşneagului, prima fiind cea harnică, iar cealaltă leneşă, ar trezi dezaprobarea oricărui ins din colectivitatea tradiţională.

Şi de data aceasta situaţia este schimbată la Ion Creangă, ca o nouă ilustrare a fenomenului *écart.* În unul şi acelaşi text, un personaj, ca fata Împăratului Roş, poate solicita epitete din sfere semantice diferite, *farmazoană, vidmă, zgâtie,* ceea ce ar duce cu gândul la un personaj malefic şi simpatic totodată. De altfel, în glosarul alcătuit de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, pentru cuvântul *zgâtie* se dă explicaţia: „fată sprintenă şi isteaţă, diavoliţă". Termenul *farmazoană* trebuia redresat, pentru a fi adecvat funcţiei personajului din acel context: fata de împărat trebuia să-i

trezească maximă îngrijorare lui Harap Alb, care purta singur, la început, răspunderea aventurii. Chiar şi atunci când Păsări-Lăţi-Lungilă îl avertizează în termenii: „Poate n-ai ştiinţă ce vidmă de fată e aceea", se gândeşte tot din perspectiva lui Harap Alb, adică a unui om cu puteri limitate.

Cuvântul *zgâtie* apare într-un context nou, în care aventura eroică se apropie de sfârşit. În acea secvenţă a naraţiunii, răspunderea acţiunii este transferată asupra unor personaje monumentalizate, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă. De la această înălţime, dimensiunile opozantului lor direct, fata împăratului, căpătau altă semnificaţie. Pentru dânşii, faptele neobişnuite ale fetei (metamorfoză, vrăjitorie), destinate să neliniştească pe oricine, sunt asemenea isprăvilor Smărăndiţei. *Farmazoana cumplită* devine o *zgâtie de fată.* Dialogul dintre Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă este semnificativ pentru nişte oameni care vor să-şi moralizeze copiii, şi nu pentru cei angajaţi în aventură eroică: „Eu ţi-oiu arăta-o pe unde se ascunde, iară tu să mi-o prinzi cum ţi-i meşteşugul şi să-i strâmbi gâtul oleacă, să se înveţe ea de altă dată a mai purta lumea pe degete".

Pe lângă un context frazeologic *(farmazoană cumplită,* în raport cu epitetul simplu *vidmă)* sau de situaţie *(farmazoană cumplită,* în raport cu sintagma *zgâtie de fată),* există şi un altul, dictat de evoluţia limbii ori de situaţia scrisă sau orală a cuvântului.

Din acest punct de vedere, *şugubăţ* ori *zgâtie* sunt cuvinte într-adevăr contradictorii, indicând variatele şi incredibilele poziţii ale personajelor în acelaşi ansamblu compoziţional. Ion Creangă a avut darul să elimine această aparentă contradicţie. Dacă alături de *roşu* (Împăratul Roş) sau *farmazoană* a adăugat alţi termeni mai mult sau mai puţin sinonimi, în funcţie de context, a atacat, în mod intuitiv, nu şi programatic, însuşi statutul epitetului emblematic, obligându-l să nu fie relativ univalent (tot în funcţie de context), ca în oralitate, ci polivalent. De la

sensul de *farmazoană,* al regentului fată, la *zgâtie,* s-a produs o întreagă alunecare de sensuri şi funcţii. Creangă le-a cumulat pe toate, de aceea fraza sa este pitorească şi captivantă. De la oralitate la pagina scrisă, de la un context frazeologic ori situaţional la altul, cuvântul străbate o lungă istorie.

În acest proces dinamic de transformări, Creangă substituie nu numai cuvântul ca formă materială, *vidmă* cu *zgâtie,* exerciţiu stilistic personal, dar până şi statutul artistului anonim (fapt care ţine de domeniul culturii). Apoi, cuvintele încep într-adevăr să dispară. Cine mai spune astăzi *şugubăţ, farmazoană, zgâtie?* Numărul celor care le înţeleg sensurile se restrânge din ce în ce mai mult. Povestitorul din Humuleşti a reuşit să pună cuvintele respective, cu istorie scurtă, într-un asemenea sistem de relaţii, încât să obţină maximum de expresivitate. Înainte de a ieşi din circulaţie, acestea, ca şi multe altele, întrunite în *Povestea lui Harap Alb,* şi-au rostit într-un fel cântecul lor de lebădă.

Cuvintele şi personajele ocupă, deci, poziţii variate în compoziţie. Fiecare erou intrat în scenă, indiferent de tipologia la care aderă, posedă un limbaj propriu şi vrea să-şi impună propria ideologie. Paralela cu literatura orală este şi de data aceasta exemplificatoare. Aici personajele tac şi fac, ca şi cum ar fi împinse de un resort. Lectorul are impresia că eroii ştiu mai mult decât se poate ghici din acţiunea eroică. Posibilităţile de individualizare caracterologică sunt limitate la comportament, lipsind cuvinte care să traducă şi să expliciteze semnificaţiile gesturilor. Dacă se recurge la forme verbale, acestea se configurează în şabloane. Eroul se mişcă într-o lume vizibilă, plină de semnificaţii şi simboluri, dar în mare parte universul psihic rămâne învăluit în taină, ca în cazul oricărei literaturi de acţiune. Nimic nu aflăm despre personalitatea lui Harap Alb ca slujitor al Spânului. În afară de exploziile sale de indignare şi disperare sau de încurajările calului ori ale Sfintei Duminici, totul rămâne enigmatic. Este

surprinzător însă că, despre fata Împăratului Roş, ştia deja că era „farmazoană cumplită". În aceste secvenţe, Harap Alb se comportă exact ca un personaj de proză tradiţională şi cazul nu este singular. Când cere de la tatăl său armura şi hainele, nu-l interesează dacă ele există sau nu, ci promisiunea că i le dă. *Nu* sau *Da* înseamnă, în limbajul criptic al mitului interdicţie ori acceptare. Înainte de obţinerea răspunsului afirmativ, Harap Alb era un necunoscător. După, el este acceptat să poarte un dialog de tip ritualic cu tatăl său. Dialogul este de natură gestică şi comportamentală. După acel *da,* Harap Alb are dintr-odată revelaţia existenţei hainelor şi armurii şi înţelege cum să le aducă la forma originară. Lectorului nu i se spune nimic despre acest pasaj enigmatic. Însă atât Harap Alb, cât şi tatăl său, care îl supraveghează mereu pentru a vedea în ce măsură se poate angaja mai departe în dialog şi apoi în aventura eroică, cunosc foarte bine semnificaţia. *Introducerea* basmului, ca şi întreaga compoziţie, se întemeiază pe logica ritualului. Protagoniştii sunt preocupaţi de gestică şi de comportament şi mai puţin de discursuri. Cel mult, nu uită să plaseze în compoziţia ritualului termeni-cheie, cu valoare de interdicţie sau de acceptare, în funcţie de care acţiunea eroică poate avea sau nu loc.

În literatura scrisă, orice gest este comentat, fie de autor, fie de un protagonist. Cu unele excepţii ca acelea citate (îndeosebi cazurile în care Harap Alb trebuie să traducă în faptă un scenariu preconceput), eroii lui Ion Creangă sunt de-a dreptul gălăgioşi. Ei suferă de un fel de mâncărime a limbii, fără ca aventura să se anemieze. Sfânta Duminică debitează în *introducere* un monolog demn de orice bătrână vorbăreaţă şi iniţiată în tehnica farmecelor. Tatăl lui Harap Alb este şi el cicălitor şi palavragiu, dând impresia că face parte din ceata lui Popa Smântână. Chiar şi Spânul se întrece în pilde şi comentarii. Cât priveşte grupul comic Gerilă, Flămânzilă şi ceilalţi, până şi Împăratul Roş este adus la exasperare.

Din acest punct de vedere, statistica despre care am mai vorbit a adus amănunte interesante. În *Povestea lui Harap Alb,* sunt personaje specializate în arta vorbirii, altele în arta acţiunii. În raport de acest fapt, sunt mai aproape sau mai departe de planul literarului. Spre exemplu, Harap Alb vorbeşte cel mai puţin. El tace şi face. În acelaşi timp, prin Harap Alb se organizează ansamblurile compoziţionale ale basmului tradiţional, fără a fi vorba de o reconstituire fidelă, ci de una creatoare, în maniera lui Creangă.

Pasajele narative unde se afirmă omul activ sunt aproape total lipsite de expresii şablonizate, paremiologice etc. Prin dimensionarea epicului, prin monumentalizarea întâmplărilor, prin caracterul de excepţie al personajelor şi acţiunilor, pasajele respective se înscriu în sfera eroicului. Secvenţele unde apar vorbăreţii sunt prin excelenţă moralizatoare, umoristice şi comice. În aceste locuri (dialogurile dintre crai şi primii feciori, dintre Spân şi Verde Împărat, dintre eroii cetei vesele sau dintre aceştia şi Roş Împărat), a fost îngrămădită pur şi simplu marea cantitate de forme poetice relevată de statistica noastră. Eroicul şi comicul sunt deci note distincte, care se armonizează în *Povestea lui Harap Alb.* Creangă inventează (după „modelul" tradiţiei) situaţii, pentru a pune în evidenţă disponibilităţile aventuriere ori umoristice ale eroilor. De aceea este sobru într-un caz, plin de vervă în celălalt.

Coexistenţa eroicului cu comicul nu trebuie să ducă cu gândul la un tip de poemă *à la Ţiganiada.* Comicul are o justificare foarte adâncă. El este destinat să elimine orice eroism de paradă şi să sublinieze gravitatea şi caracterul plin de răspundere al oricărei acţiuni sau judecăţi omeneşti. Şi aici Creangă introduce o inovaţie explicabilă prin suprasolicitarea formelor literare. În basmul tradiţional, aşa cum observa şi G. Călinescu, eşuarea fraţilor mai mari nu are nimic ruşinos. Încercările lor au rostul de a sublinia dificultatea aventurii, deci

se înscriu, în mod firesc, în ordinea eroicului. În *Povestea lui Harap Alb,* primele două încercări sunt nişte farse. Fraţii mai mari nu puteau izbândi, pentru că nu au luat lucrurile în serios. Din punctul de vedere al basmului tradiţional, încercarea lor era asemenea oricărei întâmplări cotidiene. Harap Alb o ridică la rangul de ritual, ca prefaţă la aventura eroică.

Problema este interpretabilă şi din perspectiva esteticii generale. Dacă un gest destinat a fi unic trebuie să se repete, el nu mai are nimic grav în esenţa sa. Repetiţia ar fi deci sursa comicului (H. Bergson). Creangă are îndrăzneala să sfideze această lege estetică: la el comicul precedă eroicul. În *introducere,* umorul îndeplineşte funcţia de selectare a eroului, alături de acţiunea propriu-zisă. Monotonia celor trei încercări nu mai este atât de apăsătoare ca în basmele tradiţionale, datorită umorului care le individualizează, craiul descoperind, pentru fiecare situaţie în parte, expresiile şablonizate adecvate.

Creangă are apoi meritul de a fi variat registrele comicului. Umorul din *introducere* este înlocuit cu sarcasmul în dialogurile cetei vesele cu Împăratul Roş. În primul caz, elementele poetic-moralizatoare au ca fundal farsa (încercările fraţilor mari); în al doilea, sunt solicitate de schema comică denumită „păcălitorul păcălit". Împăratul Roş întinde capcane grupului comic, dar, de fiecare dată, eşuează. În basmul tradiţional, acţiunile de acest gen sunt întreceri voinicеşti în toată regula, ca şi masa voinicească ori proba cimiliturilor. Creangă le-a transformat în forme ale comicului din categoria „păcălitorului păcălit", prin poziţia nouă pe care o ocupă, în compoziţie, grupul lui Harap Alb. Elementele inedite aparţin şi de data aceasta literarului. Dacă ar fi transcris textul tradiţional, ar fi trebuit doar să constate întâmplarea: a doua zi camera era îngheţată, proba prânzului voinicesc a fost suportată cu succes etc. Am fi rămas numai în planul epicului şi al eroicului. Autorul creează, însă, contexte situaţionale, introduce largi inserţii dialogate, destinate exerciţiului verbal. Comicul îşi

face din nou loc, pentru a pune în evidenţă schimbarea rolurilor dintre păcălitor şi păcălit. De unde se aştepta ca membrii cetei vesele să fi pierit în camera înroşită, ei se plâng de neospitalitatea împăratului care i-a lăsat să îngheţe de frig peste noapte. Tactica grupului comic se schimbă imediat când apare împăratul şi-i invită la ospăţ. Totul este un joc sarcastic perfect mimat. Şi dintr-o parte (prietenii lui Harap Alb), şi din alta (Împăratul Roş), vorba ascunde intenţia, de unde efectele comice, specifice stilului lui Creangă. Flămânzilă, Setilă etc. se ceartă între dânşii, lăudând dărnicia şi bunătatea împăratului, dar vizează, de fapt, defectele lui, pe care le intuiesc foarte bine:

„– Poate ni-ţi da şi ceva udeală, măria-ta, zise Setilă, că ne sfârâie gâtlejul de sete.

– Ia lăsaţi, măi, zise Ochilă, clipocind mereu din gene, că luminarea-sa ştie ce ne trebuie.

Aşa cred şi eu, zise Păsărilă, doar, de-a puterea hi, am căzut la casă împărătească, şi nu vă temeţi, că are înălţimea-sa atîta purtare de grijă, ca să nu fim chinuiţi cu frig, cu foame şi cu sete.

– Mai rămâne îndoială despre asta, zise Gerilă, tremurând cumplit. Dar n-aveţi ştiinţă că înălţimea-sa este tata flămânzilor şi al însetaţilor? Şi tocmai de asta mă bucur şi eu, că de-abia m-oiu mai încălzi oleacă bând sângele domnului.

– Ei, tacă-vă gura de-acum, zise Flămânzilă. Destul o măciucă la un car de oale. Nu tot certaraţi pe măria-sa, că om e dumnealui. Pentru nişte sărăcuţi ca noi e greu de făcut trebi de acestea. Dar la o împărăţie, ca cum te-ar pişca un purice; nu se mai bagă de seamă.

– Din partea mea, mâncarea-i numai o zăbavă: băuturica mai este ce este, zise Setilă; şi aş ruga pe luminarea-sa că, dacă are de gând a ne ospăta, după cum s-a hotărât, apoi să ne îndesască mai mult cu udeală, pentru că acolo stă toată puterea şi îndrăzneala. Vorba ceea: «Dă-i cu cinstea, să piară ruşinea.» Dar

mi se pare că prea ne-am întins cu vorba, şi luminarea sa nu ştie cum să ne mai intre în voie".

Uneori, adversarii folosesc acelaşi limbaj dând impresia că se înţeleg perfect, dar fiecare gândindu-se la cu totul altceva. Dialogul este practic desfiinţat, vorbitorii monologând ca într-un adevărat teatru al absurdului. Asemenea „capcane" ale vorbirii nu apar la orice scriitor, iar artistul din mediul oralităţii nu le cultivă decât în cimilituri ori în literatura paremiologică.

„– Ia mai îngăduiţi oleacă, măi, zise Ochilă, că doar nu v-au mas şoarecii în pântece. Acuş s-or aduce şi bucatele, şi vinul, şi numai de-aţi ave pântece unde să le puneţi.

– Îndată vi s-a aduce şi de mâncare şi băutură, zise împăratul, numai de-aţi dovedi cât vă voiu da eu: că de nu-ţi fi mâncători şi băutori buni, v-aţi găsit beleaua cu mine, nu vă pară lucru de şagă !

– De ne-ar da Dumnezeu tot atâta supărare, luminarea-voastră, zise atunci Flămânzilă, ţinându-se cu mâinile de pântece.

– Şi înălţimea-voastră gând bun şi mână slobodă, ca să ne daţi cât se poate mai multă mâncare şi băuturică, zise Setilă, căruia îi lăsa gura apă, că din mâncare şi băutură, las' dacă ne-a întrece cineva: numai la treabă nu ne prea punem cu toţi nebunii".

Comicul rezultă din faptul că împăratul, fără să bănuiască, pe măsură ce se înfuria, aplica modul de gândire şi comportament tipic uman la acela monumentalizat al eroilor din grupul comic. Sfârşitul acestei secvenţe, care se află de asemenea în derivă faţă de textul oral, reeditează inversarea raporturilor dintre păcălitor şi păcălit:

„După aceea, Flămânzilă a început a striga în gura mare că moare de foame şi a azvârli cu ciolane în oamenii împărăteşti, care erau acolo de faţă.

Iară Setilă striga şi el cât ce putea că crapă de sete şi zvârlea cu doage şi cu funduri de poloboc în toate părţile, ca un nebun".

Comicul este funcţional din punctul de vedere al ideologiei textului, în sensul unei morale tendenţioase. Există însă şi o excepţie, şi anume secvenţa dialogată din camera înroşită. Este o gratuitate de un mare rafinament literar. Ea nu se justifică în economia textului ca motiv de basm, ci ca text pur literar. Nicăieri artistul din mediul oralităţii nu plasează în compoziţie pasaje care să fie destinate numai exerciţiilor verbale şi cu atât mai mult acest lucru nu se întâmplă în basmul fantastic, unde primează, ca tehnică, rularea rapidă a secvenţelor epice. Peste tot el urmăreşte o morală. Chiar şi în naraţiunile de tipul „prostul satului" (una dintre ele, *Pâcală,* fiind repovestită pentru copii şi de Ion Creangă), bazate pe jocuri de cuvinte, se pune în discuţie tot o idee morală.

Există o a treia categorie de texte, alături de cele în care se afirmă narativul şi eroicul (peripeţiile lui Harap Alb) sau de pasajele destinate situaţiilor comice. Această ultimă grupă de texte aparţine naratorului însuşi. Ele pun în evidenţă un aspect stilistic extrem de interesant. Creangă excelează când îi pune pe alţii să vorbească, o dovadă că putea scrie teatru. Când narează, ni se pare foarte inegal cu sine şi dacă ar fi scris *Amintirile* mai devreme, înaintea exerciţiului cu *Povestea lui Harap Alb, Capra cu trei iezi* etc., probabil le-ar fi ratat. Apar astfel pasaje scrise destul de stângaci, în care abundă forme gerunziale, ca în compoziţiile de şcoală. Alteori, fraza amplă, cu perioade şi uşoare inversiuni, aminteşte mai curând de stilul cronicilor decât de exprimarea orală.

Este şi motivul pentru care M. Sadoveanu l-a selectat, ca şi pe Neculce. Iată începutul textului *Povestea lui Harap Alb:* „Amu cică era odată într-o ţară un crai care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară mai depărtată. Şi împăratul, fratele craiului, se numea Verde Împărat; şi Împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete. Mulţi ani trecuse la mijloc, de când aceşti fraţi nu mai avusese prilej a se întâlni amândoi. Iată verii, adică feciorii craiului şi fetele împăratului, nu se văzuse niciodată de când erau ei. Şi aşa veni împrejurarea, de nici Împăratul Verde nu cunoştea nepoţii săi, nici craiul nepoatele sale, pentru că ţara unde împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului şi crăiia istuilalt, la altă margine. Şi apoi pe vremile acele, mai toate ţările erau bântuite de războaie grozave, drumurile – pe ape şi pe uscat – erau puţin cunoscute şi foarte încurcate, şi de aceea nu se putea călători uşor şi fără primejdii ca în ziua de astăzi. Şi cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii, adeseori dus rămânea până la moarte".

Timpul basmului nu este respectat. Faţă de ordinea temporală, specifică oralităţii şi definită prin formula „a fost odată ca niciodată", povestitorul introduce alta, potrivit căreia întâmplarea ar fi fost posibilă şi integrabilă într-un trecut îndepărtat de istorie, adică „în vremile acele", când starea drumurilor era proastă, călătoriile anevoioase, ca la Sadoveanu, iar războaiele nu se mai sfârşeau. Timpul narativ şi elementele selectate pentru organizarea compoziţiei sunt indici utili în identificarea unui text de proză fantastică, aşa cum se arată a fi *Povestea lui Harap Alb.* Creangă anunţă de la început starea lucrurilor sau faptul că verii nu se cunosc între dânşii, amănunte care scapă naratorului din mediul tradiţiei. Pe acesta din urmă nu-l interesează decât circumstanţele imediate ale narării. Cel mult îşi avertizează ascultătorii că povestea continuă, folosindu-se de şablonul cunoscut: „cuvântul din poveste înainte mult

mai este". Fiind preocupat numai de ceea ce se întâmplă la modul „prezent", artistul popular este totdeauna economicos în informaţie. Creangă dezvăluie lectorului încă de la început unele date ale naraţiunii, astfel încât acesta să poată avea din introducere o viziune de ansamblu şi de perspectivă asupra destinului eroului. Uneori, introduce neinspirat formele şablonizate. De exemplu, Chima este personaj malefic. De obicei înseamnă diavolul. Aflat în fântână, Spânul se pregăteşte să-l atragă pe Harap Alb în cursă spunând:

„– Ei, da' ce răcoare-i aici? «Chima răului pe malul pârăului». Îmi vine să nu mai ies afară".

Un asemenea monolog ni se pare imposibil. În realitate, a vorbit Creangă, nu Spânul, întrucât acesta din urmă nu putea să-şi însuşească formula paremiologică respectivă, în afară de cazul în care nu cunoştea semnificaţia termenilor.

Incredibilă este şi următoarea afirmaţie a autorului, comentând comportamentul lui Harap Alb: „Sălăţile din Grădina Ursului, pielea şi capul cerbului le-a dus la stăpânu-său cu toată inima. Dar pe fata Împăratului Roş mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei". Creangă suferă aici un caz de amnezie, asemenea creatorilor din oralitate. Şi aceştia uită adesea de unele afirmaţii făcute anterior, din motive care ţin de psihologia creaţiei sau de convenţiile stilului tradiţional. Autorului *Poveştii lui Harap Alb* i se poate reproşa că nu a fost consecvent cu sine însuşi. Pe de o parte, el modernizează compoziţia, fraza, motivele moştenite din mediul folcloric în sensul literarizării; pe de alta, nu merge până la capăt, făcând concesii stilului oral. „Cu toată inima" nu a dus Harap Alb nici sălăţile, nici pielea cerbului.

Alteori, Creangă inventează noi formule mediane, ritmate şi rimate: „Şi când vântul iar au aburit, iaca şi el la Sfânta Duminică iar au sosit". În multe locuri, povestitorul substituie

exprimarea în proză celei versificate. Pasajele sunt atât de frecvente spre sfârşitul compoziţiei, încât Creangă transformă basmul într-un poem liric. Ovidiu Bârlea, care selectează şi el pasajele versificate, observă că autorul *Amintirilor* „romanţează finalul basmului, împrumutând personajelor sentimentul nostalgic al despărţirilor şi înfiriparea unei idile în peisajul nocturn cu lună pe asfinţite. În variantele folclorice, tovarăşii năzdrăvani se despart de erou în chipul cel mai simplu, fără complicaţii sufleteşti". Şi mai departe: „Pentru atari inovaţii poetice, tradiţia folclorică nu-i mai putea împrumuta mijloace de expresie, şi Creangă le-a înveşmântat în stilul romanţelor orăşeneşti. Dacă unele din formulările versificate după tiparul folcloric nu distonează în contextul basmului, acestea din urmă tulbură totuşi unitatea naraţiunii prin nota lor citadină"[1].

Autorul volumului *Poveştile lui Creangă* are dreptate în multe privinţe. Dar „unitatea naraţiunii" nu ni se pare deloc deficitară, pentru că *Povestea lui Harap Alb* nu este asemenea oricărui basm tradiţional. De aceea Creangă şi-a permis o mare libertate pe toate planurile compoziţiei, cum am încercat să demonstrăm. Lui Creangă nu i se poate reproşa că a introdus pasaje care trădează gândire citadină. La fel procedează şi artistul anonim, deşi pare să fie mai conservator. *Citadină* e întreaga gândire care stă la baza textului *Povestea lui Harap Alb,* în sensul că autorul şi-a propus să reformuleze motivele tradiţionale, făcându-le agreabile oamenilor obişnuiţi cu exerciţiul lecturii. Aşa cum va fi preferată totdeauna, de către oamenii de cultură, *Mioriţa* în varianta Alecsandri (nu susţinem prin această teorie intervenţia poetului în textul oral), oricărei alte compoziţii din marea antologie alcătuită de A. Fochi, la fel şi *Povestea lui Harap Alb* va fi oricând preferată variantelor orale din aceeaşi familie.

[1] Ovidiu Bârlea, lucr. cit., p. 222

În pasajul întoarcerii eroilor de la curtea Împăratului Roş, Creangă este concurat, în exprimare, de Popa Smântână. Regretabilă ni se pare nu utilizarea unor elemente personale, indiferent dacă le numim sau nu, în maniera lui G. Ibrăileanu, *citadine,* ci faptul că sunt inegale ca valoare. Între fragmentele de tipul „Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos...", un fel de glosă eminesciană, şi încercările de versificaţie după moda Bolintineanu, sau în care rimează verb cu verb, deosebirile se resimt. Dar este încă un exemplu că autorul a căutat expresia, ca o ilustrare a stilului său de invenţie, din perspectiva *écart*-ului. De altfel, el se integra unui stil al epocii. Alţi scriitori procedau la fel, ceea ce dovedeşte generalitatea fenomenului. Pentru Ion Creangă însemna şi un exerciţiu necesar, înainte de redactarea *Amintirilor.*

3. Mihai Eminescu: încercare de identificare a unor structuri

a. *Melancolie*

Considerăm analiza structurală una dintre metodele posibile şi nu singura cale de acces spre înţelegerea textului. În funcţie de specificul materialului, ea se impune cu necesitate pentru orientarea pozitivistă a demersului şi pentru precizarea unui punct sigur de plecare, urmând ca analiza, pentru eventuale valorizări estetico-filozofice ale operei, să fie continuată din perspectiva altor metode, mai adecvate acestor scopuri. Ne referim la situaţiile care pretind nu cercetări parţiale, ci de ansamlu. Se cunosc destule eşecuri datorate tehnicismului pur şi ostentativ, îndeosebi din anii romantici ai începuturilor structuralismului, ceea ce a şi provocat ulterior

oarecare blazare, chiar şi printre susţinătorii cei mai fervenţi, unii grăbiţi să îmbrăţişeze alte *mode.*

Cât priveşte poemul *Melancolie,* mai uşor şi firesc, la prima vedere, este să demonstrezi că nu se supune unei ordini structurale, în înţelesul de ansamblu identificabil de elemente stabile, sensibilizat şi redimensionat în spaţiul artistic prin voinţa creatoare a poetului. Căci, dacă pornim de la o ipostază oarecum empirică a compoziţiei, vecină ideii de structură, nu avem motive să credem că *Melancolie* reprezintă un model formalizat, prestabilit de autor sau de sistemul literaturii în general. Cel mult ne vedem constrânşi să ne oprim meticuloşi asupra *părţilor* verbalizate ale textului, fie şi cu funcţie semantică, în vechea şi clasica accepţiune a teoriei literaturii, trădând, fără să vrem, forma pentru compoziţie. Cu atât mai mult situaţia se complică atunci când trebuie să vorbim despre structură, cea care se află în realitatea ascunsă, latentă a operei. Aşa se întâmplă mereu când avem de-a face cu un text dat ca unicat, asemenea *Melancoliei.* Termenii *compoziţie, formă, structură* circulă laolaltă (se întâlneşte adesea şi expresia „structură compoziţională"), iar analiza nu convinge totdeauna.

Dată fiind dificultatea recunoscută a încercărilor de acest gen, facem în prealabil următoarele precizări metodologice:

a. În intenţia noastră este să arătăm *dacă* şi *cum* e posibilă o structură poetică a *Melancoliei* şi nu să decretăm existenţa uneia singure. Postulăm în felul acesta diversitatea interpretărilor, întemeiaţi fiind şi pe conceptul de *operă deschisă.* Este de aşteptat ca altui ochi critic, receptând realitatea poetică din altă perspectivă decât cea pe care o propunem noi, să i se dezvăluie altă schemă structurală, fără puncte obligatorii de contact cu a noastră. În asemenea cazuri, modul hotărâtor îl deţin elementele de limbaj despre care cercetătorul crede că se află în corelaţie. Dacă drama existenţială din *Melancolie* este limitată la biografia concretă şi

reală a poetului, atunci motivul „biserica-n ruină" va substructura întregul sistem imagistic şi ideatic. El va îndeplini funcţia de termen al unei comparaţii, iar compoziţia se va organiza după modelul paralelei romantice, cum ne-au obişnuit să credem, generaţie de generaţie, manualele şcolare. Dacă se porneşte de la ideea că *Melancolie* poetizează o dramă cosmică, atunci motivul „regina nopţii moartă" devine apt pentru funcţia regentă, de structurare a materiei poetice. Perspectiva ideo-afectivă se monumentalizează, iar comparaţia se transformă în alegorie. În prima variantă a analizei, s-ar putea conchide că viaţa demodulată a omului social s-ar compara cu a unei biserici părăsite, supuse eroziunii timpului; în cealaltă, omul, devenit fiinţă cosmică, îşi ritmicizează viaţa şi moartea după modelul astrelor. În sfârşit, dacă analiza îşi alege ca pretext destinul poetului de geniu, cercetătorul poate invoca tipologiile romantice, tratând celelalte elemente de limbaj pomenite ca făcând parte din figuraţie. Poetul devine un model integrabil în seria demiurgilor, iar alegoria se schimbă în simbol. Iată trei ipostaze de lucru diferite ca intenţie şi ca scenariu. Luate în totalitate, ele se completează şi permit adâncirea cunoaşterii unuia şi aceluiaşi text: *Melancolie.*

În acelaşi sens al cunoaşterii au evoluat şi celebrele analize la poezia *Les chats* de Ch. Baudelaire. Unii autori, spirite comode şi nereceptive, s-au grăbit să le califice, gălăgios, drept mari eşecuri, pentru că aici, zic ei, nici Jakobson, nici Lucien Goldmann, nici Riffaterre, ca să citäm doar câţiva dintre exegeţii textului baudelairean, nu au identificat una şi aceeaşi schemă structurală şi nici nu au emis judecăţi de valoare. De fapt, ei au realizat exact ceea ce şi-au propus şi le-a permis tipul metodologic abordat: R. Jakobson şi Lévi-Strauss au demonstrat că structurile de adâncime ca baze arhetipalo-antropologice se comportă ca şi cele gramaticale, incluzând în sfera lor un sistem coerent de limbaje, printre care şi cel al poeziei; Lucien

Goldmann a fost preocupat de caracterul omologabil al structurilor sociale cu cele literare. Pe lângă acestea, în primul caz se pune în evidenţă un aspect al mecanismului comunicării, privit în dimensiunea lui sincronică. În al doilea, era dezvăluită geneza formelor socio-literare situate în perspectiva lor diacronică.

b. Textul scris, spre deosebire de cel oral, nu cunoaşte un grad înalt de formalizare, de unde şi diferenţa relativă de invenţie în cele două tipuri de texte, datorată, la origine, agenţilor creatori; într-un caz este vorba de o individualitate care tinde conştient să se diferenţieze de confraţii de serie, în celălalt, de o individualitate *de un tip special* (în sensul că nici anonimatul, nici individualitatea nu sunt absolute din punctul de vedere al teoriei folclorice şi, într-un anume grad, şi din cel al artei culte), care tinde inconştient să se integreze în totalitate. O consecinţă relevabilă pe plan stilistic: textul *cult* se va distinge printr-o expresivitate accentuată, datorată unicităţii elementelor poetice, cel oral va cunoaşte un grad scăzut ca expresivitate şi unul înalt de redundanţă. De aici şi o serie de dificultăţi pentru interpretarea ambelor categorii de texte. Creaţia scrisă îşi ascunde structura, dincolo de compoziţie şi de formele individuale, prin cuvânt ori prin reprezentare. Fiind dată ca unicat, ni se refuză termenii de comparaţie cu alte construcţii similare, pentru verificările necesare în asemenea operaţii de gândire. Textul oral dă impresia că-şi dezvăluie singur construcţia structurală, dar, de fapt, şi-o maschează la fel de bine ca şi cel scris. Mai mult decât atât, există permanent pericolul confundării conceptului de structură cu cel de formă, cum i s-a întâmplat şi lui V.I. Propp. Chiar şi Lévi-Straus, încercând să-l corecteze, a amplificat confuzia.

c. O condiţie a analizei o constituie fidelitatea faţă de text şi consecvenţa în raport cu metoda abordată. Se porneşte de la text, cum spune Riffaterre, iar raportul dintre autor şi critic nu

poate fi decât de subordonare faţă de primul. Aplicarea unor idei preconcepute, necunoaşterea specificului textului duc la eşec. Totodată, nu trebuie să se ceară structuralismului ceea ce nu poate da: analiza exhaustivă şi judecata de valoare. Există un statut al fiecărei metode şi un câmp de investigaţie relativ previzibil. În momentul în care setul specific de probleme şi-a găsit oarecare rezolvare, operaţia trebuie transferată altor metodologii. Să nu uităm că opera este şi *cosmoid* şi structură deschisă (ceea ce înseamnă, de fapt, acelaşi lucru), pe când aplicarea metodei are un caracter particular şi limitat. Este nevoie de un mare efort intelectual, colectiv ori individual, pentru distrugerea tendinţelor de parcelare şi pentru realizarea cercetării interdisciplinare.

d. Punctul de plecare al analizei îl stabilim în consens cu definiţia structuralismului formulată de Jean Piaget: *sistem de transformări* şi *autoreglări.* Aceasta ne permite să întrezărim şi punctul de incidenţă cu textul eminescian, ca garanţie teoretică a identificărilor ce urmează. Este o chestiune de opţiune. Am fi putut alege, cu şanse egale, în intenţiile noastre analitice, definiţia lui Lévi–Strauss, care are ca suport conceptul de *corelaţie* între elementele ansamblului structural, mai ales că dispunem şi de un model analitic realizat din această perspectivă. *Melancolie* are, însă, nevoie de unele lămuriri de subtext cultural, din care îşi extrage sistemul de reprezentări. De aceea, ni se pare că formula propusă de epistemologia genetică a lui Jean Piaget este mai adecvată cercetărilor cu caracter tematic, premergătoare altor etape ale analizei. Discuţia poate fi reluată şi din perspectiva definiţiei lui Levi-Strauss, a lui Lucien Goldmann şi a lui Riffaterre.

Care este, deci, posibila schemă structurală din *Melancolie,* din perspectiva epistemologiei genetice? Dat fiind nivelul scăzut de formalizare, asemenea oricărui text scris, individuat, va trebui să încercăm s-o identificăm dincolo de

construcţia *fizică, vizualizată* prin textul grafic. Pentru aceasta putem porni de la aspectul *tematologic* ilustrat de familia semantică fundamentală: lună, biserică, lumină sepulcrală, cimitir, demon. Sunt simboluri care evoluează sub semnul morţii, temă frecventă la Eminescu. El se fixează într-un timp consacrat, după modelul lui „se bate miezul nopţii" şi într-un spaţiu consacrat, anume templul, substitut al coloanei cerului, pentru a înscrie drama existenţială la nivel cosmic.

Se ştie că, în simbolica mitului, motivul centrului este reprezentarea creaţiunii în expresia sa bi-unitară: viaţă-moarte. Ambele forme ale existenţei se cheamă în mod necesar una pe alta, constituind un cuplu inseparabil, ce ilustrează un sistem coerent de gândire, o epistemă perfectă. Orice modificare în raporturile prestabilite, îngheţate dintre cei doi termeni este sesizabilă, pentru că atrage după sine reorganizarea sistemului. Un exemplu de reelaborare a raporturilor ni-l oferă însăşi poezia *Melancolie,* care conţine în subtext termeni destinaţi să permită diversificarea interpretărilor. Este vorba de înţelegerea textului, după caz, ca dramă umană sau cosmică. Dacă *peisajul* din *Melancolie* este înţeles ca o reprezentare naturistă, identificabilă în spaţiul terestru (câmp, sat, biserică, cimitir de ţară), înseamnă că experienţa psihică a eului la care face referinţă poetul este aceea a unui om obişnuit. Starea melancolică poate fi echivalată cu orice expresie elegiacă reţinută din accepţiunile curente, implicând chiar şi o notă de umor, ca în *Singurătate* („Dar atuncea greieri, şoareci,/ Cu uşor-măruntul mers,/ Readuc melancolia-mi,/ Iară ea se face vers"), sau în *Tu cei o curtenire* („Dar eu sunt melancolic/ Şi nu ştiu să răspund./ Nu pot să-mbrac în glume/ O taină ce ascund"). Ultimul vers din *Melancolie* („Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult") poate fi luat *ad litteram*, ca intenţie a poetului de a se retrage în singurătate, departe de semenii care i-au provocat experienţe amare.

Dacă, din contră, acceptăm teza, iarăşi posibilă, că peisajul terestru este proiecţia mistică a unei realităţi transcendentale, întreaga problematică se schimbă fundamental. Eul poetic se află în subordine cosmică prin coloana cerului, care fixează un centru şi un început de lume. Şi eul poetic suferă mişcarea de translaţie spre monumentalizare. El se imaginează în ipostaza de spectator sau de co-autor la eroica facere, mistică, operă a creaţiunii primordiale. Versul final necesită altă lectură. Eul poetic transfigurat în eu antropocosmic prin tentativa de corelare semantică cu „biserica-n ruină", substitut al centrului şi al coloanei, suportă o dramă supraindividuală, universalizată la toate nivelele de existenţă. Melancolia devine o stare sumbră şi gravă, fără egal.

Ambele interpretări privind dubla ipostaziere a eului s-au şi propus, cum se ştie, în critica şi istoria noastră literară. S-a gândit în virtutea legilor latente ori manifeste, după caz, ale textului, deci în virtutea realităţilor poetice structurate şi ascunse. Noi nu facem decât să explicăm *de ce,* ca un corolar al cunoaşterii. Că s-a procedat intuitiv, este altă chestiune. Să reţinem, însă, dubla ordine epistemică: o deschidere spre mundan, alta spre cosmicitate. *Melancolie* constituie un exemplu ideal de *opera aperta.* Unele texte din epoca marilor poeme au incifrată în aşa mod ambivalenţa semantică despre care am vorbit, încât este imposibilă despărţirea miticului de lumesc. În asemenea cazuri, există totdeauna riscul reducerii sensului intratextual la un singur aspect tematic. („Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie,/ Ea le scoate peste ape,/ Le întinde pe câmpie"). Aşa începe poezia *Crăiasa din poveşti,* reluând într-o altă variantă versul din *Melancolie:* „Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă". De aceea, analiza textului eminescian se poate realiza numai prin corelaţie, implicând depistarea prealabilă a elementelor de limbaj, sinonime ca sens, şi care circumscriu în sfera lor sistemul de gândire al autorului.

Putem surprinde, fie şi într-o formă confuză, mecanismul de constituire a părţii verbalizate a limbajului, îndeosebi la ce contexte aderă elementele de expresie, creându-se, prin uz, obişnuinţe şi stabilitate. Sunt indicii palpabili ai prezenţei structurii în planurile de adâncime ale operei. Spre exemplu, într-o poezie *(Vis),* Eminescu narează o experienţă onirică proprie, în care se imaginează pe sine străbătând, asemenea lui Tlà, un peisaj nocturn, dominat de lună şi de „domul cel regal". Este un templu sau o piramidă, cu trepte înalte şi cu „Chipuri de sfinţi p-iconostas". În noapte, „de sus", se aude un cântec trist şi misterios care ritmicizează timpul asemenea greierelui din *Melancolie.* În această incintă sacră, poetul merge să întâlnească propriul său cadavru. Interesantă ni se pare şi ultima strofă, despărţită formal de restul compoziţiei care este, la fel ca şi în *Melancolie,* un fel de comentariu privind existenţa dramatică a autorului: „De-atunci ca-n somn eu îmblu ziua/ Şi uit ce spun adeseori:/ Şoptesc cuvinte ne-nţelese/ Şi parc-aştept ceva – să mor?" În *Cu gândiri şi cu imagini,* un fel de artă poetică din perspectiva geniului romantic, poetul se foloseşte de imaginea piramidei pentru a găsi puncte de asemănare cu propria-i scriere şi existenţă, reformulând o parte a peisajului din *Vis:* „Intri-nuntru, sui pe treaptă,/ Nici nu ştii ce te aşteaptă./ Când acolo ! sub o faclă/ Doarme-un singur rege-n raclă".

În trei poezii diferite ca organizare formală apar aceleaşi elemente simbolice: luna (simbol al morţii în gândirea arhetipală) şi templul (simbol al spaţiului sacralizat în vederea unei creaţiuni). Greierele, cucuveaua, cariul, demonul nu au aceeaşi frecvenţă, pentru că Eminescu le-a acordat, în consens cu gândirea mitică, o importanţă secundară. Din contra, primele două, cărora li se alătură (cum vom vedea) şi eul antropo-cosmic, poartă sarcina semantică a unei întregi familii de texte eminesciene consacrate temei morţii. Selectarea elementelor simbolice şi ierarhizarea lor valorică nu echivalează cu operaţia

de identificare a structurii înseşi. Este adevărat că psihanaliza vede în cuvântul izolat o formă prescurtată a mitului personalităţii. Dar, ca să-l poată valoriza ca text întreg, este şi ea obligată să-şi creeze un sistem extra-textual de referinţe pus la dispoziţie de viaţa curentă sau mai îndepărtată a pacientului. În ultimă analiză, mitul personalităţii se bazează pe observaţie şi reconstituire şi nu se poate limita la un cuvânt-cheie.

În acelaşi mod privim şi textul literar, indiferent dacă literaturizează sau nu un fapt oniric. Concepţia poetului o reconstituim dintr-o anume familie tematică de texte, pentru a aprecia ponderea ideologică deţinută de opera aleasă pentru analiză *(Melancolie)* la nivelul totalului, dar şi ca individualitate. Cuvintele-cheie, adică simbolurile, se integrează şi ele în totalitate, diferenţiind semantic textele între ele sau unificându-le în familii. Într-un cuvânt, ne dezvăluie schema structurală pe care se construieşte o întreagă ideologie concretizată într-un sistem imagistic: două variante ale peisajului sepulcral din *Melancolie,* unul celest, dominat de „regina nopţii moartă", celălalt terestru, aflat sub regenţa „bisericii-n ruină". A pune în relaţie simbolurile fundamentale din *Melancolie* şi din familia respectivă de texte înseamnă să obţii sensuri noi, ca în orice operaţie de reconstrucţie a limbajului, să tragi în circuitul comunicării şi alte elemente care încă nu au fost invocate în text, dar se află implicate în familia de simboluri.

Luna moartă în asociaţie cu templul provoacă în mod firesc conceptul de *axis mundi* şi de creaţie. Prin urmare, tematic vorbind, în *Melancolie* nu este vorba de moarte şi atâta tot, ci de o întâmplare simbolică, după modelul aceleia care s-a petrecut *in illo tempore,* ceea ce presupune totodată şi actul creaţiunii. Raportată la om, moartea este concepută, de asemenea, ca ordin evenimenţial, pentru că familia de termeni arhetipali, lună – templu – creaţie, îl provoacă şi pe acela de geniu, aşa cum apare în *Vis:* „prin tristul zgomot se arată..." etc.

Dar biserica, luna, coloana sunt reprezentarea unui scenariu cosmogonic, care ritualizează viaţa şi moartea. Astfel, când apar în relaţie viaţa şi moartea sub regenţa centrului înseamnă că se realizează, literar vorbind, o construcţie, o schemă abstractă. Aceasta este structura: o schemă abstractă incluzând două mari tipuri de pulsiuni: Eros-Thanatos, în baza cărora *se* elaborează o serie de compoziţii unite prin simboluri comune şi o concepţie perfect închegată despre existenţă. Structura, ca forţă de angajare a autorului în existent, este prestabilită în mod aprioric oricărei verbalizări şi se păstrează în adâncurile fiinţei. Acolo îşi are comandamentul şi de acolo distribuie pulsiuni spre lumina fiinţei, pentru a se transforma în gândiri şi în imagini. Structura în abstracţiunea ei se aseamănă cu schema propoziţiei, care cuprinde părţi principale şi secundare, într-o topică prestabilită. Sau, în cazuri excepţionale, posibilităţile de afirmare ale fiinţei se dovedesc nelimitate. Aceasta este baza spirituală a vorbirii spontane, dar şi a proiectelor artistice imaginare, înainte de a fi verbalizate. Este adevărat că transpunerea în scriere permite unele finisări, precizări conceptuale, chiar abateri de la proiectul iniţial, subconştient. Însă hotărâtor rămâne spiritul predictabil al creatorului: natură dublată de cultură.

Mai trebuie observat că artistul nu creează câte o structură corespunzătoare fiecărei poezii în parte, ci una comună mai multor texte înrudite, identificabilă parţial ori în totalitate. El realizează mereu altă compoziţie, altă formă prin care structura se face *vizualizată.* De aceea noi, obişnuiţi mai curând cu gândirea concretă decât cu abstracţiunile, suntem tentaţi să luăm forma drept structură. Este ca şi cum am confunda planul treflat, modelul mereu repetabil al arhitecturii creştine, cu biserica însăşi. Desigur, modelul cuprinde în sine germenii ansamblului. În baza lui putem prevedea dimensiunea clădirii cu elementele ei constituente: naos, pronaos, contra-

forţi, cupolă. Acestea pot fi imaginate şi chiar reconstituite, cum procedează adesea şi arheologii, şi se înfăţişează ca părţi stabile ale structurii, asemenea categoriilor de simboluri din *Melancolie,* care organizează şi dau sens întregii compoziţii.

Aceeaşi schemă structurală: viaţă – moarte apare şi în folclor. Spun *schemă* pentru că orice structură cu funcţie de model şi existând aprioric în abstracţiune (Lévi-Strauss) reprezintă urmarea unui anume sistem de relaţii. În folclor, în mit sau basm, artistul fixează schema în acord cu cele două măsuri fundamentale ale sale: viaţă – moarte, în orice text direcţionat pe această temă complexă. El nu le concepe izolat în gândirea sa filozofică de ansamblu, aceea care îşi are baza de existenţă în arhetipurile colective de tip Jung şi Eliade. Orice ritual de înmormântare este însoţit de forme de reprezentări ale credinţelor în perpetuarea ciclului vital, după cum orice naştere, considerată eveniment pentru grupul familial şi social, conţine şi prefigurări ale morţii. Spiritul colectiv nu a sesizat vreo contradicţie în faptul că „moşii de primăvară", sărbătoare a morţilor, a fost plasată într-un moment când renaşte întreaga natură. Din contra, el a intuit aici nu numai aplicarea schemei epistemice viaţă-moarte, la nivelul familiei umane, dar şi corelaţia cu formele naturale şi cosmice, potrivit modelului de gândire poetizat în texte de tipul: „Viaţa omului/ Floarea câmpului", ceea ce transferă întregul sistem conceptual la alt nivel al structurii, cu deschideri spre cosmicitate.

La Alecsandri, putem identifica, în linii generale şi îndeosebi în prelucrările folclorice, aceeaşi schemă structurată în baza scenariului abstractizat viaţă – moarte. Există la poetul patruzecioptist două categorii de reprezentări integrabile acestei discipline artistice. Unele se individualizează prin evocarea întregului complex ideologic arhetipal al vieţii – moarte, amplificat în spiritul fantasticului folcloric. Este vorba de legende: a rândunicii, a ciocârliei etc. Textele aparţinând

aceleiaşi categorii artistice şi unite prin simboluri comune sunt reductibile la o singură naraţiune alegorizată: o familie de împăraţi are o fată. Părinţilor li se prevesteşte că fata e predestinată unei situaţii tragice şi aceştia o ţin în supraveghere. Dar ea calcă o interdicţie şi anume se îndrăgosteşte de Soare. În folclor şi la Eminescu, mai apar Sburătorul şi Luceafărul, ca substitute ale astrului. Cum observăm, se operează cu simboluri cosmice zoo– sau fitomorfe.

A doua serie de identificări la Alecsandri: Fata, simbol câmpenesc şi deci perisabil (după modelul: „Câte flori sunt pe pământ/ Toate se duc la mormânt") este disputată de un simbol astral (Soare, Făt-Frumos), pe de o parte, şi de altul tanatogen (Statu-Palmă-Barbă-Cot), ce-şi are reşedinţa în subterană şi apare să-şi înfrunte adversarul în momentul critic când soarele ce află la echinox, iar luna în eclipsă. O întâmplare umană capătă, deci, prin naraţiune alegorizată, ca şi la Eminescu sau în mitologia asiro-caldeeană a lui Zarathustra, semnificaţii cosmogonice.

Structura ca schemă a fost identificată. Raportată la folclor şi la Alecsandri, ea dezvăluie aderenţa la gândirea autohtonă şi îndeosebi la credinţele chtoniene dacice, fapt ce nu poate fi arătat pe larg în cuprinsul acestui capitol. Raportată la Eminescu, ea se dovedeşte a fi mult mai elaborată şi sintetizată din izvoare mitologice diverse, inclusiv ale vechilor carpato-danubieni. Pe de altă parte, identificarea schemei cu ajutorul arhetipologiei permite să verificăm, în relaţie cu *Melancolie,* şi definiţia structuralismului dată de Jean Piaget, întemeiată pe conceptele: *sistem de transformări şi de autoreglări.* Să ne explicăm. Poemul nu a apărut dintr-odată în concepţia autorului, nici ca schemă de gândire, nici ca reprezentare. Cum se ştie, a fost prefigurat în compoziţia piesei de teatru *Mira,* ca şi în alte creaţii: *Tristeţă, Privesc oraşul furnicar* şi într-o variantă la *Împărat şi proletar* din 1874. Aceste date de istorie literară ne

ajută să înţelegem că în conştiinţa poetului a avut loc un proces de formare şi de transformare a textului, a concepţiei şi, înainte de toate, a structurii poetice. Mai mult decât atât, în *Melancolie* accentul cade pe un singur aspect pulsativ existenţial: moartea. De aceea poetul a trebuit să reia textul, transformându-l în alte compoziţii, pentru a cuprinde ambele tipuri de pulsaţii, specifice întregii scheme. Ea a fost cucerită treptat, în urma unui mare efort creator şi de gândire, o dată cu maturizarea autorului în contact cu simbolurile arhetipale. Nu întâmplătoare este ordinea apariţiei textelor, pe care însăşi marea conştiinţă a lui Mihai Eminescu le receptează. Întîi *Melancolie,* poezie tanatogenă, apoi *O, mamă..,* prin care poetul îşi găseşte adăpost în preajma arborelui cosmic (teiul sfânt), succedaneu al coloanei ori al centrului, şi, în sfârşit, *Mai am un singur dor,* pentru translaţia imaginară în cosmos şi în post-existenţă. Este şi exemplul *Mioriţei.*

Autoreglarea e ilustrată de ultima parte a poemului *Melancolie.* Poetul a introdus intenţionat în final un ultim simbol din aceeaşi familie arhetipală, eul omului de geniu, problematizat de alegoria propriei existenţe, pentru rotunjirea semantică a întregii serii şi pentru corelarea cu *axis mundi*. Într-o altă redactare a textului, cea din *O, mamă..,* motivul arborelui era previzibil, în baza aceluiaşi firesc efort de amplificare a sistemului de imagini.

Din perspectiva literarului, *Melancolie* se prezintă ca o metonimie, întrucât reconstituie doar o parte a schemei structurale. Artistul anonim nu-şi permite asemenea fărâmiţări. Gândirea sa are nevoie de clarificări absolute, el trebuind s-o păstreze pură, nealterată, pentru a fi funcţională la nivelul grupului. Compoziţiile au un caracter metaforic, cuprinzând vizibil ori *in absentia* ambii termeni ai sistemului, viaţă-moarte. Eminescu, asemenea oricărui scriitor cult, de geniu, cultivă ambele tipuri structurale, metonimic (model *Melancolie)* şi

metaforic (model fiind *Mai am un singur dor),* pentru că nu-i este dat, prin statutul său de individualitate creatoare, să realizeze spontan şi conştient o gândire universalizată, ca anonimul care porneşte de la alte date, şi anume de la subconştientul colectiv. Compoziţiile pot avea, totuşi, un caracter independent din punct de vedere formal şi corelaţional ca structură, cele metonimice integrându-se, într-o formă sau alta, în sistemul poetic al autorului şi, deci, şi în seria metaforică.

b. Moartea formei

Arhetipologia defineşte forma ca existenţă izvorâtă din apele primordiale. Este o concepţie cosmogonică din care se alimentează sistemele mitologice de mare tradiţie. Formele *vin, devin* şi *se reîntorc,* dând sens unei scheme fenomenologice unice: viaţă-moarte. „Tot ce este formă, spune Mircea Eliade, se manifestă deasupra Apelor, detaşîndu-se. Însă chiar din clipa separării de apele primordiale, forma încetează de a mai fi virtuală, cade sub legea Timpului şi a Vieţii; ea se individualizează, participă la mişcarea universală, se istoricizează, se degradează şi sfârşeşte prin a se goli de substanţă proprie, urmând a se regenera prin imersiunile periodice şi a repeta întoarcerea cu corolarul *cosmogonic".*[1] Şi mai departe: „Apa ucide prin excelenţă: ea disolvă, suprimă orice formă. Iată de ce este creatoare, bogată în germeni"[2]. În topografia mitică, formele evoluează ciclic şi în limitele unei tipologii fixe: personaje, locuri consacrate, diferite succedanee ale acestora. Ele se organizează în spaţiul cosmic după legi riguroase, al căror rost hierofanic este virtualizarea ciclului viaţă-moarte. Când sistemul de informaţie se bipolarizează datorită unui dubitat între *zeu* şi *om,* între sacru şi profan, formele primordiale încep

[1] Mircea Eliade, *Images et symboles,* Paris, Gallimard, 1952, p. 200
[2] Mircea Eliade, lucr. cit., p. 208

să pălească, îşi pierd sensul originar, mor. În schimb, se dezvoltă altele, cu perspectiva de a se constitui într-un nou Weltanschauung, operă a lui *homo faber.* Începe gândirea dialectică.

Omul simplu, orientat în spiritul gândirii mitice, nu se întreabă *de unde vin* şi *unde se duc* formele, adică mediul înconjurător vizualizat şi reprezentabil. Ele îi apar impersonale, au un început (în *geneză)* şi un sfârşit (în *apocalipsă),* deci se înseriază în marele Timp. Pentru a le transfera la dimensiunea prezentului, într-un spaţiu familiar – ritualizat, deci în categorii ale sensibilităţii, cum ar spune Kant. Omul mitic, permanent cu ochii aţintiţi spre cosmos, s-a obişnuit să execute o gestică specializată, evocatoare şi complexă, ea însăşi integrabilă în lumea formelor. Astfel, forma capătă sens, conţinut. A fost realizată o problemă de mare interes ontologic: apriorismul formelor şi caracterul repetitiv al dipticului viaţă/ moarte au dus la ideea de succesiune a generaţiilor. Cu alte cuvinte, moartea individului nu înseamnă şi anularea universală a formelor, ci perpetuarea lor. Omul modern condiţionează destinul cosmosului infinit de viaţa sa limitată, de unde şi problematizarea formei şi a existenţei înseşi: „Când sorii se sting şi când stelele pică,/ Îmi vine a crede că *toate-s nimică". (Mortua est).* Este şi situaţia din *Melancolie.*

Definiţia arhetipală a formei, aşa cum am relevat-o, se confirmă în mare parte şi pe terenul creaţiei artistice, întrucât aceasta nu pare a fi preocupată de probleme ale cauzalităţii în reprezentare. Criticismul („cum este posibilă existenţa") formei îi este străin, nu însă şi *în ce sens* poate fi concepută naşterea imaginii în conştiinţă. „Viaţa este formă, spune Henri Focillon, iar forma este modul de manifestare a vieţii"[1]. Fraza putea fi semnată şi de Mircea Eliade. Pentru ambii autori, forma *se*

[1] Henri Focillon, *Viaţa formelor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 23

manifestă, vine în chip misterios spre om, capătă sens. Este singura ei raţiune de a fi, prin semnificaţie şi în relaţie cu omul sensibil şi imaginativ. De reţinut şi posibila distincţie dintre semn şi formă: „Semnul semnifică, în timp ce forma se semnifică” [1]. El este impersonal şi prezumtiv. Omul mitic şi-l însuşeşte pentru a se identifica cu ceilalţi (strămoşii, semenii), de fapt cu un model unic de comportament, abstract şi consacrat prin tradiţie. Regăsindu-i pe ai săi se identifică şi pe sine, ca unul ce s-a obişnuit să gândească în colectivitate şi prin colectivitate. Astfel, forma, individuată într-o clipă a prezentului reflexiv, este în mod paradoxal deschisă spre cosmicitate.

Istoricizarea provoacă omului modern impresia de golire a formelor arhetipale. „Au e sens în lume?”, interoghează poetul, cu disperare romantică, semnele erodate ale cosmosului, aflat în iremediabilă regresie. Pentru primitiv, semnele erau indicii de integrare şi de recuperare a formelor, în virtutea prelogismului specific, a unor facultăţi imaginative pure, ceea ce îi permite să accepte arbitrarul relaţiilor dintre semn şi formă. Romanticul este un fel de *homo sapiens* androgin: sensibilitatea care i-ar fi permis ataşarea necondiţionată de semne este confuz amestecată cu facultăţile intelective demoniace, de unde şi nebulozitatea rezultatelor sale în aventura cunoaşterii. Dacă ne referim la experienţa poetică a lui Eminescu, începând cu *Venere şi Madonă* şi continuând cu *Rugăciunea unui dac,* incluzând deci şi momentul *Melancolie,* vom constata o permanentă criză a formei, pentru că sensibilitatea este tocită („Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu”), iar informaţiile perceptive destinate intelectului sunt false („Urechea te minte şi ochiul te-nşală”).

Androginismul rezultă şi din faptul că eul poetic se simte dominat de impulsuri concrete, repezi şi devastatoare, de a se

[1] Henri Focillon, lucr. cit., p. 25

ipostazia deodată în zeu şi în satan, în împărat şi cerşetor, în supus şi revoltat. Biunitatea androginică despre care vorbeşte Mircea Eliade (în erotica eminesciană, modelul de tinereţe fiind *Venere şi Madonă)* stă, probabil, la baza oximoronului romantic. Tocmai datorită acestor stări confuze, Eminescu nu reuşeşte deocamdată să se identifice nici cu sine, nici cu ceilalţi. *Melancolie* constituie eşecul existenţial cel mai dezastruos din toată cariera lui poetică. Abia cu *O, mamă...* (mai vag) şi îndeosebi cu *Mai am un singur dor,* teiul sfânt, codrul, izvorul, luceferii vor constitui *semne* cu ajutorul cărora poetul se va identifica cu sine şi cu ceilalţi. Teluricul Eminescu se integrează cu cosmicitatea şi devine apolinic în cea mai bună tradiţie mioritică.

Sigur ni se pare, după aceste fugare inserţiuni în *prima* etapă a creaţiei eminesciene, cum a fost stabilită de G. Ibrăileanu[1], că poemul *Melancolie,* care ocupă o cotă maximă în ideaţia de tinereţe, nu poate şi nu trebuie analizat *per se.* Este ca şi cum am izola *Miorița,* varianta lui Alecsandri, de celelalte texte din aceeaşi familie folclorică. Căci *Melancolie* a fost prefigurată cu mult înainte de 1876, anul publicării, poate începând cu *Andrei Mureşanu,* poate mai demult. Ea are, deci, o istorie mai lungă de gestaţie şi de configurare. O spune şi G. Călinescu, autor ce a identificat-o parţial în structura unei piese de teatru[2]. Este vorba de microtexte şi de forme de gândire care au emigrat de la o poezie la alta până s-au fixat în *Melancolie,* ca apoi să-şi continue destinul, remodelându-se în alte creaţii: *Rugăciunea unui dac. O, mamă..., Mai am un singur dor.* De aceea poemul în discuţie reprezintă o ipostază poetizată, cea mai

[1] G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului,* în *Opere,* Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru. Prefaţă de Al. Piru. Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 301

[2] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. V, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936, p. 79. Se referă la *Mira.*

caracteristică, a melancolicului Eminescu, personalitate categoric structurată psihic în acest sens. A scris-o pentru a se descrie şi nu din motive de solidaritate cu marii romantici, de imitare a lor. O asemenea tendinţă de simplificare apare prea adesea la diverşi comparatişti. Totodată, poezia lui Eminescu nu reprezintă un simplu avatar al melancolismului românesc, de tip Grigore Alexandrescu, Aricescu sau Grandea[1], pentru că nu orice stare depresivă, cauzată de contemplarea ruinelor, a nopţilor, poate fi şi melancolică. Psihologia modernă îi recunoaşte etiologia dominant endogenă şi manifestări de ordin clinic specifice, însoţite de autoacuzare, sentiment de vinovăţie, de culpabilitate, tentative de suicid[2], toate acestea fiind identificabile şi în fragmentul de biografie poetică de la *Andrei Mureşanu* la *Rugăciunea unui dac.*

Imaginativ şi fantast, melancolicul Eminescu este un mare constructor de forme care se nasc şi mor, alegorii ale propriei existenţe din dramatica perioadă a teluricului. Una dintre acestea este poetizarea genezei, aşa cum apare în *Rugăciunea unui dac:* naşterea, din apele matrice, a unui impuls creator, formă princeps generatoare de infinite categorii de forme. „Pe când nu era moarte, nimic nemuritor" etc. Această primă parte a poemului cosmogonic, *Rugăciunea unui dac* (până la versul „Şi-n glas purtat de cântec simţii duiosu-i vers"), se încheie cu o apoteoză a luminii şi a veşniciei, ca, în partea a doua, eul poetic să se prăbuşească într-o stare melancolică de tip depresiv, caracterizată prin obsesia inutilităţii, a autoflagelării, a dispariţiei „fără de urmă" („...şi râd de câte-ascult/ Ca de dureri străine? Parc-am murit de mult", stă scris şi în *Melancolie),* adică a suicidului. Este o formă de inadaptabilitate romantică a

[1] Elena Tacciu, *Mitologie romantică,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, cap. *Avatarurile melancoliei,* p. 86-120

[2] Aurelia Sârbu, *Psihiatrie clinică,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 331-332

individului aflat în raport cu infinitatea spaţio-temporală, ceea ce provoacă stări depresive ori reactive, cele două pulsiuni fundamentale ale melancolicului.

În *Scrisoarea I,* Eminescu reia tema cosmogonică: „La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă", etc. Pasajul respectiv continuă să fie comentat (G. Călinescu, C. Papacostea) ca un fragment din *Rig-Veda.* Asemănarea este, într-adevăr, izbitoare: „Atunci nu era nici nefiinţă, nici fiinţă; nu era văzduhul, nici cerul cel depărtat,/ Ce acoperea? unde? sub a cui ocrotire erau apele? era oare un adânc fără fund/ Atunci nu era moarte, nici nemurire; semnul nopţii şi al zilei încă nu era./ Liber sufla fără suflare acest Unul; mai presus de el nu mai era nimic altceva./ La început era întuneric învăluit de întuneric; acest *Tot* era o întindere nedesluşită de ape/ Germenul care era ascuns în haos, acest Unul s-a născut prin puterea căldurii"[1]. Descrieri cosmogonice asemănătoare descoperim şi în mitologia greacă, transmisă oral sau prin texte: „Cea mai veche concepţie despre originea lumii, spune Theofil Simenschy, o găsim la Homer. După acesta, obârşia tuturor lucrurilor este Oceanul. Aceeaşi concepţie şi la Orfeu (marea), şi la primul filosof grec, Thales din Milet.

În schimb, în *Theogonia* lui Hesiod, originea universului e Haosul; acelaşi lucru îl exprimă mai târziu şi Acusilau. Haosul înseamnă spaţiu căscat, adică vidul, golul, prăpastia deschisă fără fund; deci e un fel de abstracţiune. Totuşi, el nu trebuie închipuit ca un spaţiu pur abstract, ci plin de negură şi întuneric."[2]

Concepţia greacă este, prin urmare, eterogenă: indianistă în perioada homerică (oceanul cosmic), originală şi spirituali-

[1] *Cultură şi filosofie indiană în texte,* I, Traduceri din limba sanscrită de Theofil Simenschy, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 45-46
[2] Lucr. cit., p. 55

zată în cea a filozofilor (haosul primordial, şi nu apa, încărcat de semnificaţie – prăpastia). Din ambele surse se configurează şi ficţiunile poetice ale lui Mihai Eminescu, îndeosebi versul: „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?"

Poate fi invocat însă şi un izvor autohton. În anumite compartimente ale folclorului românesc ţinând de microcosmosul agro-pastoral, unele forme ale vieţii rurale se nasc după acelaşi scenariu propriu macrocosmosului marilor mitologii: „Ia sculaţi, sculaţi,/ Voi boieri bogaţi,/ De mi vă uitaţi,/ Pe-o gură de vale,/ Vouă vi se pare/ Tot soare răsare;/ Soare nu răsare,/ Ci vouă vă vine/ Tot cirezi de vaci:/ Vacile zbierând,/ Din codiţe dând,/ Viţeluşi sugând,/ Din codiţe dând."[1] Este o colindă *de gospodar.* În unul şi acelaşi text, din care am citat, „Pe-o gură de vale" se repetă de câteva ori, pentru a circumscrie diferite aspecte de viaţă specifice microcosmosului rural: „Tot turme de oi"; „Herghelii de cai"; „Tot care de grâu"; „Murgu-mpodobit:/ Cu frâu de argint".

Formulele introductive din colinde („Despre dalbu răsărit", „Sub zare de soare"; „În ostrov de mare" etc.), din balade („Pe părâu de rouă", „La câmp, la câmpie", „în inima câmpului", „în buricul pământului", „Colo jos la scăpătat") sau din descântece („Colo jos şi mai din jos", „Apă limpede, apă lin curgătoare", „Plecat-a cutare/ pe cale/ pe cărare) sunt sinonime cu: „Pe-o gură de vale" şi reprezintă rudimente de mituri cosmogonice conservate în forme literarizate. Ele instituţionalizează locuri şi momente ale genezei microcosmosului rural, mereu repetabile în virtutea „eternei întoarceri". Este o concepţie mitică difuză, dar în perfect acord cu caracterul dominant chtonian al tradiţiilor daco-românilor, în comparaţie cu cele uraniene ale grecilor sau ale asiaticilor. De aici şi cultul

[1] *La luncile soarelui.* Antologie de colinde lirice. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Monica Brătulescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 62

locurilor consacrate: gură de vale, cale-cărare, ostrov de mare, inima câmpului, toate generatoare de lumi şi forme reînnoite. Eminescu le stilizează în spiritul cosmogoniilor savante: „De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii.../ De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/ Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,/ Sunt atrase de viaţă de un dor nemărginit". A se compara cu românescul folcloric: „Pe-o gură de vale,/ Vouă vi se pare/ Tot soare răsare,/ Soare nu răsare,/ Ci vouă vă vine...", etc.

După acelaşi scenariu cosmogonic, indiferent de pretextul-matrice: oceanul cosmic (la indieni), prăpastie, poate grota (la greci), calea-cărare (la daco-români), ies la iveală, „pe cărări necunoscute", cele mai diferite categorii de forme virtuale sau fictive. Într-un text *de dragoste,* fântâna este matricea formelor frumoase, umane, aşa cum peştera lui Platon generează ideile arhetipale: „Duminică dimineaţa m-am sculat,/ la fântână am alergat/ şi acolo am văzut o corabie/ Dar în corabie ce era? Era dragostea cu dragostele/ şi frumuseţea cu frumuseţile,/ ochioasa cu ochii,/ sprincenata cu sprincenele/ genata cu genele,/ albeaţa cu albeţele."[1] Este un mit autohton al frumuseţii, pierdut în oralitate, dar comparabil cu cel grecesc, al naşterii Afroditei din spumele mării. Şi să nu uităm: „Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginele lumii", scrie Eminescu, sintetizând diferite modele cosmogonice.

De ce oare această întoarcere eminesciană spre formele primordiale? Poetizarea genezei după un scenariu indoeuropean, în care tripticul de simboluri cosmogonice: oceanul textelor vedice, peştera (prăpastia) platoniciană, gura de vale carpatină (în *Mioriţa,* „o gură de rai") *a* fost pentru poetul *Luceafărului* temă de predilecţie. *De unde vine?* („şi unde

[1] Artur Gorovei, *Descântecele românilor,* Bucureşti, 1931, p. 316

merge floarea/ Dorinţelor obscure sădite în noian?") este o chestiune filozofică, indiferent de formele imaginative. *De ce* fusese gândită *în mijlocul* unei piese de teatru?, iată problema-cheie pentru multe dintre compoziţiile eminesciene. Refacerea demiurgică a cosmosului, elementul obsesiv fiind geneza, constituie pentru Eminescu un act de regândire şi de re-valorizare. Se începe mereu cu „punctul acela de mişcare", *primum movens,* se continuă, tematic vorbind, cu apariţia sorilor, adică a formelor şi cu diversificarea lor în diferite planuri de existenţă. Eminescu este, înainte de toate, cel puţin în prima perioadă a creaţiei sale, pe care am numi-o *premioritică*, un spirit satanic şi diminuat luciferic. În marele poem citat deja, *Andrei Mureşanu,* eul său poetic se află implicat, ca orice prezenţă, în Cartea Facerii, poetizată în spirit romantic: „O, Satan ! geniu al desperării !/ Acum pricep eu gându-ţi, căci zvârcolirea mării/ Trăieşte-acum în mine. Pricep gândiri rebele/ Când ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,/ Dezrădăcinaşi marea ca s-o împroşti în soare,/ Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare/ Da ! ai ştiut că-n ceruri, răul, nedreptul tronă,/ Că secole nătânge l-adoră, l-încoronă,/ Ştiai c-aşa cum este *nu* poate a fi bine !/ Că nu poate nedreptul etern ca să domine !/ O ! de-aş vedea furtuna că stelele desprinde,/ Pe cer talazuri mândre înalţă şi întinde,/ Şi nourii ca sloiuri de gheaţă aruncate,/ Sfărmându-se de-a sferei castele înstelate –/ Cerul din rădăcină nălţându-se decade,/ Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/ Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,/ Zburând negre şi stinse surpatele lumine./ Văd caosul că este al lumilor săcrii,/ Că sori mai pâlpâi roşii gigantice făclii/ Ş-apoi se sting. – Nimicul, linţoliu se întinde/ Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde !/ Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins !/ Căci dacă eşti Arhanghel al morţii cei bătrâne,/ Atunci eşti drept – căci numai *ea* este dreaptă-n lume."

Destinul perisabil al formei a fost dictat prin ilogica rânduială a facerii, vrea să ne spună satanicul Eminescu. Ipostaziat în Andrei Mureşanu, erou culturalizator al românilor, autorul contemplă cutremurat „panorama deşertăciunilor" formale, evoluând în plan politic şi erotic, cele două şi fundamentale teme eminesciene. Din acest punct de vedere, gândirea lui Eminescu este dual㠹 vagă reminiscenţă androgină; pe de o parte sintetică, pe de alta metonimică. El construieşte ample poeme în care urmăreşte etiologia formelor, având ca matrice „punctul acela de mişcare". Altele au caracter tipologic, de fixare analitică a unei serii bine individualizate. Din prima fac parte *Andrei Mureşanu, Dumnezeu şi om, Scrisoarea I,* iar din cealaltă, *Melancolie, Mirandoniz, Epigonii* şi multe altele. Eminescu putea să le asambleze ori să le decupeze, fiind preocupat de programul său ideologic şi mai puţin de respectarea unui anume model de compoziţie. *Miradoniz,* luată separat, pare o lucrare neterminată şi fără sens.

Şocantă e şi marea aglomerare de termeni destinaţi să idealizeze chipul fetei care duce o existenţă ireală, de stea-floare-înger. Este starea edenică tipic eminesciană. Pacea deplină stăpâneşte peste vieţuitoarele cerului şi ale pământului, abia coborâte din mâinile pline de har ale Domnului. Această viziune estetizantă a universului caracterizează poeziile ori fragmentele de texte incluse în compoziţii mai mari, de tipul *Scrisorilor,* în care este poetizată o primă etapă post-cosmogonică, atunci când toate ale lumii sunt rânduite după vrerea celui de sus. În *Miradoniz,* este anulată orice iniţiativă, orice mişcare. Există cel mult nostalgia reîntoarcerii la angelism. Statismul proiectat pentru eternitate, G. Călinescu spune „nesimţire metafizică"[1], şi bogăţia strălucitoare a formelor poartă, totuşi, pecetea evenimentelor demiurgice din

[1] G. Călinescu, lucr. cit., vol. IV, p. 163

ajun. De aceea ele trebuie contemplate şi atât. Eminescu nu a ezitat să încarce unul şi acelaşi vers cu trei ori chiar cu patru epitete, să scrie despre „Păduri cărora florile/ Ca arborii-s de mari,/ Roze ca sorii,/ Şi crinii ca urnele antice de argint", să şi-o imagineze pe Miradoniz: „Albă, ca neaua noaptea, păru-i de aur/ Lin împletind în crinii mânilor,/ Ivind prin haina albă membri-angelici,/ Abia călcând podul cel lung cu-a ei/ Picioare de omăt". Suntem foarte departe şi totuşi nebănuit de aproape de *Melancolie.*

Într-o altă etapă postcosmogonică, de coborâre în timp şi deasupra apelor (Mircea Eliade), „pe sure văi de chaos", formele încep să se degradeze datorită unui rău metafizic de neînţeles. Eminescu încă rămâne contemplativ şi va continua chiar şi în *Melancolie,* unde autoveghează, adică se întoarce spre sine. Deocamdată, modelul îl constituie *Mortua est.* Minunata Miradoniz a murit. În concepţia cosmogonică şi estetizantă a lui Eminescu, a fost chemată în ceruri, pentru că asta a fost dorinţa despotică a demiurgului, ceea ce a însemnat o tentativă meschină de diminuare a măreţului act al genezei. Poetul trece de partea lui Satan, urmând exemplul lui Andrei Mureşanu. Pentru moment, nu-şi propune decât să pună în ecuaţie marile întrebări existenţiale: „Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,/ De ce ai murit, înger cu faţa cea pală?"; „Dar poate acolo să fie castele"; „A fi? Nebunie şi tristă şi goală", etc. Este îndoielnic, prin urmare că *Mortua est* ar avea la bază un accident funest din anii de tinereţe ai poetului. Mai curând starea melancolică eminesciană (cu cele două mari zbateri sufleteşti caracteristice, revolta şi depresia), însoţită de vizionarismul formelor îi permiteau să idealizeze sau (şi) să denigreze momentul facerii, firea oamenilor şi pe a sa proprie. Este şi una dintre sursele romantismului său.

De altfel, ca orice mare creator de universuri imaginare, nu poetiza accidentele, ci principiile: iubirea, viaţa, moartea,

cosmosul, timpul. *Epigonii* şi *Scrisoarea I,* poate şi *Împărat* şi *proletar,* sunt exemple tipice de istoricizare a formelor, urmărindu-se degradarea şi moartea lor. Nici de data asta Eminescu nu se arată preocupat de aspectele accidentale ale reprezentării. Implicat în cosmos ca un element al *unei* mari familii de forme, cu un anume destin, rămâne permanent la nivelul acestora. Va poetiza, deci, femeia ideală, demnă de iubire ideală, abstractă, firește, iar în opoziție, femeia fatală, coruptă, demnă de dispreţ şi umilire (model fiind *Venere şi Madonă).* Când furia poetică va ataca ordinea politică şi socială (la el, oarecum ambigene), se va fixa la seria proximă în raport cu sine, la etnia daco-română, pe care o va idealiza ori denigra. În primul caz îi vizează pe muşatini, „Descălecători de ţară, dătători de legi şi datini", evident, eroi culturalizatori. Ei şi consângenii sunt singurii reprezentanţi şi continuatori ai formelor politico-morale din zilele genezei. În opoziție, dar extrem de periculoşi prin răul pe care îl reprezintă, se află guşaţi, bâlbâiți, „bulbucaţii ochi de broască", suspecţi din punctul de vedere al etnicului, supravieţuiri monstruoase şi târzii după îndepărtata confruntare eroică dintre Zeus şi Titani. Dar în ambele cazuri vizează specia şi nu individul, pe cei buni sau pe cei răi, în sensul moralei mitologice.

Când se întoarce spre sine, Eminescu redevine melancolic. Se redescoperă în răul ce curge din primordialitate, îşi însuşeşte marile probleme ale lumii, contemplându-le în deşertăciunea lor şi îşi asigură perspectiva de a gândi filogenetic, adică de a fi contemporan cu toate seriile de generaţii trecute. Copilăria sa este aceeaşi cu a *celorlalți* şi a avut loc demult, eventual în geneză, iar biografia corespunde istoriei etniilor daco-române. Acesta este, deci, timpul lui Eminescu, cu o deschidere în mitul creaţiei, de unde pornesc, „pe-o gură de vale", diferite forme ale existenţei: universală („lumea, lună, soare şi stihii"), etnică (istoria politică a daco-românilor), erotică (Miradoniz).

Compoziţiile îşi găsesc ca pretext doi termeni care nu au însă nimic comun cu vestita paralelă romantică trecut-prezent, întrucât intenţiile autorului sunt înainte de toate etiologice şi apoi satirice. Primul termen de referinţă îl reprezintă epoca marilor creatori de universuri primordiale, din mileniul I î.e.n.: Zarathustra, arhitect al spaţiului cosmic, Zamolxe, autor al moralei ideale, Pitagoras, întemeietor de ordine numenală. Este şi timpul lui Miradoniz. Eminescu prelungeşte mitul, ca prim termen de referinţă pentru ficţiunile poetice, spre istorie, dar numai în ce-i priveşte pe români. Astfel, mitul dacic este prelungit în cel al voievozilor întemeietori de ţară, al domnitorilor şi eroilor culturalizatori (Ştefan, Ţepeş, Andrei Mureşanu, Eliade, Alecsandri), în maniera teoretizată de Mircea Eliade privind istoricizarea formelor.

Celălalt termen de referinţă îl constituie, firește, prezentul. („Au prezentul nu ni-i mare?"). Să nu uităm: este vorba de epigoni. Eminescu, pornit mereu spre autoflagelare, se numără printre ei. Când se surprinde pe sine, ca formă deşartă, împreună cu ceilalţi, cum se întâmplă în *Epigonii*, autorul, satiric înverşunat, creează paralela trecut/prezent pentru a pune în evidenţă disoluţia iremediabilă a formei: „toate-s praf...". Când se regăseşte în intimitate aparentă, ca în *Melancolie,* dezolarea îl copleşeşte. Spiritul său amorţit nu mai găseşte suficientă energie pentru a se reorganiza din adâncuri şi a mai recompune faţa lumii într-un fel sau altul. Satiricul presupune energie interioară, indiferent dacă funcţionează distructiv. Prezentul oricum există, şi în *Epigonii,* şi în finalul *Scrisorii III.* În *Melancolie,* formele sensibile se află într-un raport de precaritate faţă de categoriile apriorice: „Abia conture triste şi umbre-au mai rămas". Imaginea erodării îl obsedează pe poet. *Din valurile vremii* evocă chipul iubitei de tip *Miradoniz* sau din *Mortua est,* pierdut în zarea întoarsă a timpului mort. În *De câte ori iubito...,* „oceanul cel de gheaţă" ia locul timpului tanatogen.

Aceste două sunt poezii erotice, însă funcţia lor este arhetipală, imaginea iubitei fiind asemenea „bisericii în ruină" din *Melancolie.* Numai că, în ultimul caz, autorul simulează afectarea propriei memorii în concordanţă cu moartea cosmică, dată ca reală. Dincolo, se simte exclus din spaţio-temporalitatea mitică, stăpânită erotic de Miradoniz. Transcomunicarea trecut-prezent a încetat: „Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ,/ Când tu te pierzi în zarea eternei dimineţi."

Acestor experienţe existenţiale Eminescu le consacră anumite tipuri de texte unde verbele *a vedea* şi *a părea* constituie forme pivot ale comunicării. Starea psihică obişnuită la Eminescu, în momentul elaborării, se află sub regimul somnului şi al morţii. S-a vorbit mult despre visul eminescian şi chiar despre stările cataleptice şi despre funcţiile textoformative ale acestora. Uneori se abuzează de termeni, fiind valorizaţi în accepţiunea lor primară: moarte, somn. Versul „Vino somn ori vino moarte, pentru mine e totuna" pare să echivaleze cele două experienţe. În realitate, Eminescu simulează aici o simplă instanţă colocvială, căci, în accepţie demiurgică, somnul şi moartea cunosc revalorificări specifice.

O lămurire demnă de reţinut, deloc în defavoarea lui Eminescu, ne-o dă artistul popular, favorizat fiind de cunoaşterea directă a arhetipurilor milenare. Fără a intra în amănunte, citǎm doar două sentinţe selectate din folclor: „Somnul cu moartea, fraţi gemeni s-au născut" şi „Somnul e pilda (oglinda) morţii". Nu insistăm asupra originalităţii categorice a textelor româneşti în comparaţie cu cele ale popoarelor de mare cultură etnologică. Să reţinem subtila distincţie teoretică dintre somn şi moarte: ele fac parte dintr-o familie semantică unică, dar, în acelaşi timp, nu sunt confundabile. Somnul se comportă doar asemenea, *ca şi cum* ar fi moartea însăşi. Identificabilă rămâne, în ceea ce priveşte schema, pilda. Din punctul de vedere al creaţiei interesează

jocul, caracterul lor ludic; în ce-l priveşte pe Eminescu, putem vorbi şi de impulsuri onirico-tanatogene, stimulatoare ale gândirii.

Melancolie nu interesează datorită pesimismului, ci pentru că a izvorât din pulsiuni oniro-tanatice, ceea ce i-a asigurat o imagerie fascinantă. Ca text, se integrează seriei de visuri eminesciene concepute sub ordinea verbală a lui *a părea.* „Aş spune un vis, dar nu pot de plâns", afirmă artistul anonim, fiindu-i cunoscută şi varianta: „Aş spune un vis, dar nu pot de râs", subliniindu-se, de fapt, gravitatea experienţei onirice. Foarte adesea, deci, Eminescu îl urmează îndeaproape pe Anonimul din spaţiul carpato-pontic. Ca orice vis, *Melancolie* presupune o întâmplare, de aceea Eminescu foloseşte timpul narativ: *părea.*

Şochează banalitatea şi incoerenţa celor relatate, cărora li se adaugă lipsa de solemnitate a actului comunicării. Călinescu, sesizând aceste aspecte stilistice, mai noi în creaţia lui Eminescu, avea impresia diminuării registrului ideo-afectiv, în comparaţie cu acele compuneri „trăind din idei generale şi extaze"[1]. Dar, de la *Miradoniz, Andrei Mureşanu, Mera,* până la redactarea definitivă a poemului, din 1876, s-au produs unele mutaţii în structura eului originar al poetului, în sensul liricizării, implicându-se pe sine în ansamblurile cosmogonice. Liricizarea a atras după sine şi dez-asamblarea cadrelor cosmogonice, unitare prin geneză. Astfel, biografia umană, desprinsă din seria celei mitice, devine o metonimie, o simplă amintire deşartă, mereu repovestită şi înstrăinată, dar niciodată remodelată în virtutea forţei demiurgice a logosului.

Decuparea segmentului de biografie poetică, pe care îl denumim *Melancolie,* din ansamblul vieţii cosmice este doar aparentă şi nu reală, cum a crezut G. Călinescu. Trecerea de la

[1] G. Călinescu, lucr. cit., vol. V, p. 80

parte la întreg, de la metonimie la metaforă se face pe cale mediată, *via regia* (Freud) fiind subconştientul, acela care structurează existenţa la toate nivelele diurne şi nocturne. Ca să-şi „amintească" de o altă secvenţă, veche, din biografia proprie, umană ori cosmică, Eminescu coboară în sine. Creându-şi iluzia stărilor de somn şi de moarte, schimbă mesaje cu umanitatea la nivelul subconştientului colectiv. A le conştientiza, adică a le aduce la suprafaţă, înseamnă a le transpune într-o formă verbalizată, similară ca structură cu visul.

Prima parte a poemului, începând cu „Părea că printre nouri..." şi încheind cu versul: „Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur", poartă semnele distinctive ale unei rememorări onirice. Revenit din peregrinările obscure pe tărâmul somnului, autorul expune textul spontan, fără formule căutate care să dea impresia de artificialitate, asemenea oricărui ins pus în situaţia de a-şi nara un vis recent: „Părea că...".

Cum visul este o înşirare de elemente arhetipale, fără legături aparente între ele, Eminescu procedează la fel. El evocă luna trecând printre nouri, un cimitir de ţară cu cruci strâmbe şi albe, o cucuvae şi un demon străveziu. O altă categorie de elemente e legată de o biserică părăginită, în interiorul căreia se infiltrează spiritul iscoditor al poetului *văzând* „conture triste" şi *auzind* zgomotele specifice, destul de discrete, ale greierului şi ale cariului. Este un cadru mai mult static. Când te aştepţi *să se întâmple ceva,* fragmentul de poem se încheie brusc, ca orice vis.

Partea a doua are cu totul alt caracter şi anume explicaţia la cele narate, care de fapt se integrează într-o poveste mai complicată. Eminescu avea la îndemână şi altă soluţie: să tălmăcească simbolurile evocate la început. În felul acesta, ori i-ar fi imitat pe creatorii anonimi, ori ar fi încheiat poemul cu o prelegere psihanalitică. Aşa se întâmplă într-un basm din colecţia lui Petre Ispirescu, intitulat *Sufletul.* Este vorba de un ţăran căruia i se arată în vis un palat, o măgură şi un vas cu

jăratec. Expunându-i unui prieten experienţa onirică, acesta transcrie visul în serie arhetipală şi dezleagă simbolurile, asemenea oricărui discipol al lui Freud. Era un vis premonitor.

Pentru Eminescu, o asemenea soluţie nu s-ar fi înscris în programul poetic, acela de a se universaliza pe sine. De aceea a preferat în partea a doua un fragment de poem filozofic, în care să fie problematizată propria-i existenţă. De unde basmul lui Ispirescu se încheie cu un happy-end, *Melancolie* capătă dimensiunea unei drame a eternei cunoaşteri. Deocamdată, biografia sa i se pare formă deşartă. Ea rămâne fără sens în raport cu eul, dar şi cu universul, întrucât şi acesta a intrat în disoluţie, modelul fiind „biserica-n ruină". Va trebui ca poetul să reformuleze datele ecuaţiei existenţiale pentru a se salva în cosmicitatea mioritică, ceea ce se va întâmpla într-o etapă ulterioară a creaţiei.

Structura poetică din *Melancolie* nu constituie un fapt unic. *De câte ori, iubito...* se compune, de asemenea, dintr-o parte expozitivă, corelată cu alta explicativă. Astfel, prin corelare şi nu prin paralelism, cele două poeme capătă unitate perfectă, fiecare în parte reconstituind o întreagă istorie poetică a autorului. Ele se înrudesc tematic („Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ"), dar şi ca structură. Rămâne de văzut în ce măsură Eminescu a operat conştient în ordonarea materiei poetice. Mai probabilă ni se pare o structură de adâncime. El a fost ajutat de un impuls venit din straturile nebuloase ale subconştientului. Dar nici în acest caz nu trebuie neglijată o anume raţiune supraindividuală, datorată formelor arhetipale stabile, elaborări colective care funcţionează ca nişte instanţe de control. Este încă un motiv care ne face să credem că visul, fie manifest ca în *Melancolie,* fie disimulat ca în *De câte ori, iubito...,* are o structură complexă, paradigmatică, comparabilă cu experienţele individualizate ale stărilor de veghe, diurne, dar şi cu cele nocturne, de esenţă tanatică.

Dacă prima parte a *Melancoliei* este, în lectura noastră, o expunere de simboluri întreţesute în materia incoerentă a visului, să examinăm valoarea lor semantică. Vom decupa simbolurile din textul primei părţi după modelul analizei morfologice, transformând poezia într-o frază. Acest aspect al analizei are un dublu sens: paradigmatic în raport cu cultura tradiţională, date fiind dimensiunile semantice ale constituenţilor, şi sintagmatic în raport cu gândirea manifestă a lui Eminescu, *de suprafaţă,* poetul folosind elementele de limbaj, ca materie primă, pentru o nouă ordine paradigmatică. Cum în ultimă instanţă valorile nu se anulează, ci se cumulează, iar apoi se sintetizează prin travaliul artistic (paradigma se transformă în sintagmă şi aceasta din nou în paradigmă, cu alte cuvinte, sintacticul în semantic), înseamnă că în *Melancolie* putem identifica o serie de straturi de adâncime, abordarea lor fiind ideală pentru o analiză arhetipală şi semiotică.

Ca şi în analiza propoziţiei, descoperim în *Melancolie* părţi (simboluri) principale şi secundare, de decor. În analizele de până acuma, s-a insistat adesea asupra valorii semantice reprezentată de motivul „biserica în ruină", ca o plasticizare a spiritualităţii demodulate a poetului. Această soluţie interpretativă ni se pare posibilă şi chiar ne-o însuşim într-o oarecare măsură. Dar se poate porni şi de la alte elemente care, dintr-o perspectivă anume, deţin rolul cheie în lectura textului. Edgar Papu avansa ideea că marii lirici au predilecţie pentru simboluri feminine, acestea fiind mai poetice decât cele masculine, prin impresia de mister şi patetism. Poezia *La steaua* este *nemăsurat* superioară izvorului ei elveţian, *Der Stern*: Eminescu îl depăşeşte pe Keller prin „intrinsece capacităţi lirice", dar, în acelaşi timp, „a mai contribuit însuşi cuvântul românesc *stea,* legat de asocieri ca reprezentări feminine, mai prielnice artei

decît cele masculine, de care a dispus Keller, potrivit genului substantival al termenului corespunzător din limba germană”[1].

Observaţia lui Edgar Papu poate fi aplicată şi în cazul *Melancoliei,* cu condiţia de a fi dusă mai departe. Căci şi *biserică,* vocabulă luată drept cap de serie semantică, este tot de genul feminin, numai că reprezentările sale sunt legate de imaginea cosmosului, dominată de principiul masculin. De altfel, însuşi Eminescu foloseşte în contexte similare termenul *dom* (cu varianta feminină *domă),* masculin la origine. Rămâne să optăm pentru cuvântul *lună,* feminin, ca principiu în orice ipostază semantică şi care defineşte totodată întreaga imagerie romantică a poemei.

Primele două versuri pot deruta pentru că „regina nopţii moartă” este o tautologie. Luna ca astru al nopţii reprezintă moartea însăşi, făcând parte din aceeaşi familie de simboluri cu *apa, şarpele, femeia,* etc. Prin urmare, adjectivul *moartă* nu ar avea sens. În realitate, trebuie să facem deosebire între semn şi lucru, între ceea ce reprezintă luna ca simbol al regimului nocturn şi astrul însuşi ca element al cosmosului. La ultimul aspect s-a referit Eminescu, adică la un anume moment de timp când luna dispare ca realitate cosmică, moare. Se pare că el a poetizat un fragment de mit cosmogonic: „Partea superioară a bolţilor cereşti, se spune într-un comentariu la textele străvechi asiriene, se numea centrul cerurilor, iar punctul cel mai înalt – zenit. Deasupra primei bolţi cereşti, în părţile interioare, luminoase ale cerurilor se odihneşte Soarele. Tot aici, în fiecare lună, poposeşte timp de trei zile Luna cerească, interval ce coincide perfect cu perioada care precede Luna nouă, când ea nu poate fi văzută de pe pământ”. Şi mai departe: „La apus şi la răsărit, chiar lângă orizont, se află munţii Răsăritului şi ai

[1] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 9 şi urm.

Apusului. Porţile lor sunt ferecate cu câte un lacăt. Dimineaţa, Soarele descuie porţile dinspre răsărit şi se iveşte pe cerul care poate fi văzut de oameni. Seara, după ce-şi sfârşeşte drumul zilnic, el intră prin porţile dinspre apus în interiorul cerurilor, pentru a se odihni în cursul nopţii" [1].

Să consemnăm şi o informaţie similară, datorată lui Mircea Eliade: „Soarele rămâne asemenea şi egal cu sine însuşi, fără nici o formă de *devenire.* Luna, din contra, este un astru care creşte, descreşte şi dispare, un astru a căruia viaţă este supusă legii universale a devenirii, naşterii şi morţii. Ca şi omul, luna cunoaşte o *istorie* patetică, căci decrepitudinea sa, ca şi cea a omului, se sfârşeşte în moarte. Timp de trei nopţi cerul înstelat rămâne fără lună. Dispariţia lunii în obscuritate, în *moarte,* nu este niciodată definitivă"[2]. Se confirmă pe de o parte afecţiunea predilectă a poeţilor faţă de simbolurile cu reprezentări feminine, idee semnalată de Edgar Papu, dar în acelaşi timp ni se lămureşte şi tautologia aparentă, de la începutul *Melancoliei:* „...regina nopţii moartă". Ni se pare limpede că Eminescu, cunoscător al mitologiilor asiatice, a ales intenţionat momentul dispariţiei astronomice a lunii, de dinaintea primenirii sale, pe care l-a echivalat cu moartea cosmică, *reală*. Aşa se şi explică structura imaginii din primele două versuri: pe de o parte *tautologia* de termeni, pe de alta poarta monumentală a nourilor şi a cerurilor deschise, pentru a trece în solemnitatea lui cosmică leşul selenar. Este un ritual de înmormântare asemănător ca înfăţişare cu alaiurile umane de acest fel, numai că se consumă după o mecanică aparte, cerească. De aceea nici nu este nevoie de alegorizări („Preoţi munţii mari"), ca în *Miorița,* pentru că în jocul morţii se află

[1] L. Lipian şi A. Belov, *Cărţile de lut,* Editura Ştiinţifică. Bucureşti, 1960, p. 325
[2] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions.* Préface de Georges Dumézil, Payot, Paris, 1975, p. 139

prinse elementele şi principiile, ceea ce trebuie să pară mult mai dramatic decât stingerea vieţii biologice, fie şi a unui spirit genial, ca acela al păstorului mioritic, reprezentant al etniei daco-române.

Imaginea mausoleului („mândru" ca orice „vistiernic de vieţi") a fost dedusă de unii, prea grăbiţi cercetători, din banala formulă baudelaireană „natura e un templu". În realitate, lucrurile sunt ceva mai complicate. Eminescu a poetizat o moarte mistică şi cosmică. Un asemenea eveniment de excepţională importanţă teleologică scapă ochiului profan, obişnuit să se oprească la suprafaţa lucrurilor concrete. Luna trece printre nouri spre un cer nevăzut, acolo unde se află mausoleul şi fratele ei, soarele, obosit şi acesta, după drumeţiile diurne şi ritmice pe bolta cerului vizibil, de jos. Căci fratele, retras în „interiorul cerurilor" (de reţinut că şi Eminescu pluralizează), doar se odihneşte înainte de a reîncepe călătoria de Sisif; pe când Luna, principiu feminin, se odihneşte în moarte. Fenomenele astrale cu tâlc mitologic, ca şi întâmplările din familiile zeilor, au loc în taină, în ceruri ascunse, oamenilor comunicându-li-se partea alegorică a lor.

Melancolie nu începe, deci, cu un peisaj selenar, perfect identificabil: lună, nouri, cer. Eminescu l-a făcut accesibil, întrucât a tradus o viziune proprie în limbaj noţional şi sensibil. Dar dincolo de aceste aspecte concrete, prea des invocate în analizele şcolare, există un peisaj mistic, zărit de ochiul iniţiat al poetului. Chiar şi versul care începe cu „O, dormi...", cu funcţie de bocet, introduce, de asemenea, o realitate supraterestră. E un bocet care vine din spaţii, fapt perfect justificat de natura specifică a ritualului.

S-ar putea întâmpla ca şi de data aceasta Eminescu să fi conjugat informaţiei de bibliotecă date ale culturii autohtone. Şi Alecsandri a avut revelaţia morţii cosmice, transcrisă la timpul nocturn şi diurn. De obicei, el operează cu personificări şi nu cu

simboluri astrale. Eroii *buni* sunt întruchipări solarizate ale timpului diurn, cei malefici îndeletnicindu-se cu erodarea existenţei. Dar tocmai apelul la personajele folclorice, asemănătoare ca funcţie cu simbolurile asiatice din izvoarele amintite, trădează, la Alecsandri, informaţia din sursele autohtone directe. Identificâdu-le la acest poet care nu poate fi bănuit de îndoctrinare cu mituri extracarpatice, presupunem că puteau să-i parvină şi lui Eminescu.

Începând cu versul: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă", ni se propune, fără nici un artificiu de compoziţie, un alt tip de peisaj, situat în spaţiul terestru şi aflat în replică oarecum cu cel de sus. Regentul acestui peisaj îl constituie biserica. Semnificaţia arhetipală a motivului nu mai comportă discuţii, fiind îndeobşte cunoscută. Precizăm doar, pe urmele lui Mircea Eliade, că biserica (templul) face parte din complexul de simboluri ale *centrului,* fiind asimilată cu muntele sacru şi cu oraşul sacru, reşedinţă a regalităţii sacerdotale. Totodată, „templul sau cetatea sacră reprezintă locul pe unde trece Axa lumii *(Axis mundi),* fiind privite ca puncte de legătură între cer, pământ şi infern" [1]. Nici de data aceasta poetul nu pare să fi fost indiferent în alegerea elementelor fundamentale ale limbajului simbolic. De vreme ce şi-a propus să universalizeze fenomenul morţii, era firesc să abordeze capetele de serie: *luna* pentru sectorul cosmic, *templul* (biserica) pentru aspectul mundan, care face legătura între toate nivelele existenţei, fiind implicată totodată şi viaţa umană.

Celelalte elemente de decor, care încadrează „biserica-n ruină", sunt complementare. Ele interesează mai mult prin pitorescul lor şi mai puţin prin simbolică. De reţinut doar două aspecte ale problemei. Fragmentul de peisaj ilustrat de versurile 7–10 dă impresia unei mari spaţialităţi: „Bogată în

[1] Mircea Eliade. lucr. cit., p. 316

întinderi stă lumea-n promoroacă;/ Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă;/ Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var/ Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar". Eminescu se dovedeşte a fi consecvent cu sine şi cu o concepţie mai generală, în sensul că luna stăpâneşte marile întinderi spaţiale, mulţimi de lucruri şi de fiinţe, toate existând inconştient sub aripa îngăduitoare a morţii. În dese rânduri a elogiat-o pe stăpîna mării şi a nopţii, pentru nevoia de certitudine, căci prezenţa astrului pe boltă sau în conştiinţă creează impresia de existenţă, la genii şi la hominide: „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă,/ Avem clipa, avem raza care tot mai ţine încă...". Raza este simbolul lunii (transformată în metonimie) omniprezente, poetul operând distincţia, de care am mai vorbit, dintre semn şi reprezentare, ca în: „Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii". În acelaşi sens discută şi Mircea Eliade în legătură cu omniprezenţa astrului: „Cet éternel retour à ses formes initiales, cette périodicité sans fin, font que la lune est par excellence l'astre des rythmes de la vie. Il n'est pas donc étonnant qu'elle contrôle tous les plans cosmiques régis par la loi du devenir cyclique: eux, pluie, végétation, fertilité" [1].

Era firesc ca şi în *Melancolie* să apară motivul lunii atotstăpânitoare, cu bi-simbolismul său funcţional. Peisajul selenar şi mistic, proiecţie în imaginaţie a cerurilor suprapuse îl subordonează pe cel terestru în sens thanatic. Gheaţa constituie simbolul morţii terestre, ca şi în *De câte ori, iubito...* Alecsandri, cutremurat şi el de „ora stingerii fatale", are aceeaşi impresie de moarte terestră şi de îngheţ: „Miezul nopţii !... totul tace/ Lumea pare un mormânt/ Unde mort şi rece zace/ Leşul marelui pământ./ Şi sub bolta cea senină/ Mii de stele cu ochi viu/ Varsă-o jalnică lumină/ Pe gigantul său sicriu.../ Ies pe câmp... Sub paşi răsună/ Câmpul rece şi îngheţat..." Poezia se numeşte

[1] Mircea Eliade, lucr. cit., 139

Noapte albă, titlu semnificativ pentru perioada de eclipsă a lunii, aflată în intenţia nemărturisită şi poate şi în inconştientul celor doi poeţi.

Celălalt aspect al problemei, pe care îl aducem în discuţie în legătură cu prima parte a peisajului terestru din *Melancolie,* priveşte un motiv oarecum singular. Este vorba de „străveziul demon", singurul care încearcă să provoace o vagă tulburare în liniştea nopţii sepulcrale. Totuşi, rămâne un element de decor. Dacă s-ar fi numit *satan,* atitudinea sa împotriva motivului „biserica-n ruină" ar fi fost fermă, aceasta purtând în supratext conotaţii creştine: „Biserica creştină simbolizează imaginea lumii, se spune într-un dicţionar de simboluri. Ea este de asemenea considerată mireasa lui Hristos şi Mama creştinilor. În acest fel, toate simbolismele mamei îi sunt aplicabile" [1]. Implicaţii creştine şi conflictuale pot fi identificate la Alecsandri. În *Noaptea Sfântului Andrei,* Satan (numit şi Miezul-nopţii) smulge biserica din temelie şi o aruncă în apele învolburate ale Bistriţei. Momentul este acelaşi, de criză a timpului: „Miezul nopţii-n aer trece/ Şi, lovind arama rece,/ Ore negre douăsprezece/ Bate-n clopotul dogit". Demonul lui Eminescu este un contemplativ. Între el şi demiurg au avut loc, *in illo tempore,* conflicte şi armistiţii. De aceea ura se transformă în înţelegere şi cunoaştere. „Demonul, se spune în acelaşi *Dicţionar,* simbolizează o iluminare superioară normelor obişnuite, putând să vadă mai departe şi mai sigur, într-un mod ireductibil prin argumente. El poate de asemenea să violeze regulile raţiunii în numele unei raţiuni (lumière) transcedentale, care nu aparţine numai ordinei cunoaşterii, dar şi celei a destinului"[2].

[1] Jean Chevalier, Alain Gheenbrant, *Dictionnaire des symboles,* 2, Seghers, Paris, 1969, p. 250

[2] Jean Chevalier, Alain Gheenbrant, lucr. cit., p. 184-185

A doua parte a peisajului terestru, care începe cu versul: „Şi prin ferestre sparte...", are o alură interiorizată. Aceasta nu numai datorită descrierilor de tablouri din incintă, ci şi pentru că sunt posibile corelări cu starea psihică a poetului. Din acest punct de vedere ne asociem autorilor care au susţinut paralela (nu neapărat romantică, adăugăm noi) om-biserică, eventual templu-centru al lumii. Şi aici există simboluri complementare regentului „biserica-n ruină", după modelul gramatical al propoziţiei: părţi principale – părţi secundare. Interesează doar două: *greierul* şi *cariul,* simboluri ale timpului (primul) şi spaţiului (al doilea). Unul măsoară vremea în unităţi ritmice, asemenea itinerariilor semnificante ale lunii, dar în variantă terestră; celălalt erodează formele vizualizate ale „învechitului mur", reducându-le la „contururi triste şi umbre...".

Privite în ansamblu, ambele părţi ale peisajului terestru dau impresia de ceea ce se numeşte *descriere realistă.* Elementele de decor din prima parte a peisajului reconstituie un ansamblu ruralizat şi identificabil: câmp, sat, o biserică de ţară în preajma unui cimitir, toate învăluite în lumina difuză a unei nopţi friguroase cu lună. Nimic mai banal. Doar „străveziul demon" apare ca o fantasmă a misterului poetic. Este prima formă subiectivizată din cuprinsul poemului, pe care poetul încearcă să şi-o apropie sieşi. Cunoaştem această intenţie nemărturisită şi din alte creaţii eminesciene. Ea rămâne însă mereu ratată, pentru că demonul, fidel cu sine însuşi, refuză asimilarea cu demiurgul ori cu titanul, dintr-o primă topică mitică, sau cu geniul din topica romantică.

A doua încercare de subiectivizare a elementelor de decor este ilustrată de descrierile din incintă, inclusiv simbolurile spaţio-temporale (cariul-greierele), transcrise ca reprezentări ale eului. În conştiinţa obscură a poetului încă pâlpâie flamura albastră a geniului. Cum demonului îi este rezervată pentru eternitate solitaritatea androgină (lumină + întuneric = Lucifer),

geniul, spirit inventiv şi deci perisabil, caută semnele ce duc spre demiurg din aceeaşi nevoie de certitudine. Şi astfel descoperă templul, succedaneu al formelor solarizate. Subiectivizarea de care vorbim, în cazul *Melancoliei,* înseamnă substituirea templului, simbol cosmo-mundan, cu eul poetic, devenit el însuşi semn ales. Eminescu se află din nou în consens cu mitul străvechi al Centrului: „Din moment ce creaţiunea lumii începe într-un anume centru, creaţiunea omului nu se va produce decât în acelaşi loc, *real şi vivant* în cel mai înalt grad”[1]. Dacă orice naştere-model este concepută în preajma templului şi a *Axei lumii,* ne spun vechile cosmogonii, şi moartea trebuie să urmeze acelaşi scenariu mitic, replică Eminescu în *Melancolie,* singur autor de geniu care şi-a imaginat în acest mod marea stingere universală.

Impresia de substituire a templului este realizată şi prin transcrierea unor versuri cuprinzând simboluri spaţio-temporale, din subordinea motivului „biserica-n ruină”, în ultimul fragment al poemului care are ca regent eul antropocosmic al poetului: „Năuntru ei pe stâlpii-i, păreţi, iconostas,/ Abia conture triste şi umbre au rămas;/ Drept preot toarce-un greier un gând fin şi obscur,/ Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur”. Este adevărat că, în transcriere, Eminescu a introdus unele elemente noi, dar numai pentru a sublinia translaţia, făcându-se co-părtaş la drama universală: „Dar de– ale vieţii valuri, de al furtunii pas/ Abia conture triste şi umbre-au mai rămas./ În van mai caut lumea-mi în obositul creier,/ Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greier;/ Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu,/ Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu”. Şi într-o parte şi în alta, perechea de simboluri spaţio-temporale execută încet dar sigur opera de nimicire, idee sugerată prin epitete: „Drept preot toarce-un greier un gând *fin*

[1] Mircea Eliade, lucr. cit., p. 318

şi *obscur"* (în prima redactare); „Căci *răguşit, tomnatec,* vrăjeşte *trist* un greier" (în a doua redactare). Există o deosebire, de nuanţă, care a permis trecerea de la sintagmaticul arhetipal la literaturizarea paradigmatică proprie lui Eminescu: greierul şi cariul *sunt* în incinta sacră, pe când în eul antropocosmic dau impresia lui *ca şi cum ar fi,* întrucât se află sub regimul rememorării, al lui *părea că.* Aceasta este şi baza tropică a comparaţiei, din perspectiva căreia a fost analizată poezia în diverse rânduri.

Optând pentru destinul de geniu şi identificându-se cu imaginea templului sacru, poetul se situează în seria tropică a demiurgilor. De aceea îşi imaginează existenţa, implicând diferite forme de iniţiere, petrecându-se la adăpostul vechilor muri ai templului, departe de ochiul profan, după modelul familiei astrale: soare-lună. Astfel, şi a doua parte a peisajului, cel aflat în regenţa „bisericii-n ruină", are o structură ambivalentă: pe de o parte elemente identificabile, dând impresia de descriere naturalistă, pe de alta elaborarea unor ficţiuni poetice, a unor „poveşti feerici" în care se petrece viaţa de taină a personajelor-model. Aceste spaţii obscure sunt posibile numai în imaginaţie sau vizibile numai pentru ochiul mistic al iniţiatului. Drama existenţială a poetului din *Melancolie* este provocată de pierderea facultăţilor de *a vedea* din perspectiva spaţio-temporalităţii sacre şi de prăbuşirea eului sub regimul lui *a părea,* a cunoaşterii istorizate şi profane. Din punctul de vedere al geniului, aceasta înseamnă a cădea în nimic, adică în moarte.

Să reţinem, însă, caracterul contradictoriu al compoziţiei. Ea se desface în fragmente care nu par să aibă legături între ele. Elementele disjuncte sunt de ordin terminologic: lună-biserică-eu liric. Poetul însuşi împarte textul prin puncte de suspensie, motiv de speculaţie pe tema romantismului său. Există şi o disjuncţie ţinând de sursele reprezentării: un peisaj selenar,

destul de ambiguu, în replica altuia terestru. În realitate este vorba de o aparentă incoerenţă, rezolvată în baza structurilor de adâncime. Căci regenţii (lună/biserică), cum am văzut, se recheamă unii pe alţii. Ei fac parte dintr-o familie unică de termeni arhetipali, patronată semantic de motivul centrului. Şi tot acesta asigură joncţiunea dintre cele două tipuri de peisaje, unite prin conceptul de *Axis mundi.* La nivel lexical, deci la o structură de adâncime medie, Eminescu roteşte aceleaşi simboluri în compartimente diverse (greier, cariu), însămânţând sensuri unice. În sfârşit, distrugând ferm unitatea poemului, prin introducerea punctelor de suspensie şi utilizând stilul retoric al prelecţiunii filozofice, el o reface prin feed-back: *tezele* din această parte sunt rostite, parcă, spre a completa golurile intenţionat lăsate în secţiunile anterioare.

Am identificat trei elemente regente ale limbajului simbolic, corespunzătoare celor trei fragmente distincte ale *Melancoliei*: 1) regina (luna) nopţii moartă (îndeplinind şi funcţia de supraregent la nivelul întregului text), 2) biserica-n ruină şi 3) eul antropocosmic. În jurul primelor două se adună ca nişte mici *constelaţii* (Ch. Mauron) alte forme simbolice destinate să individualizeze semantic fiecare segment în parte. Doar ultimul segment, cel care începe cu versul: „Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici", repetă şi reformulează elementele complementare motivului „biserica-n ruină", operaţie justificată de intenţia (probabil subconştientă a poetului), de substituire, despre care am vorbit. În frază etnologică şi sintagmatică, cu diverse valori subsumate, putem echivala poezia *Melancolie* cu ideea de *moarte cosmică,* fenomen provocat de criza de timp în care se află astrul nocturn în perioada sa reversibilă de eclipsă, şi transmis tuturor nivelelor de existenţă: supraterestru, mundan (fiinţe, lucruri). Diferenţa dintre evenimentul cosmic şi cel efemer şi eternitate. Căci dacă luna *moare* temporar imitând momentul *de odihnă* al fratelui

său, soarele (în basmele noastre, chiar somnul acestuia), fiinţele terestre mor iremediabil, de unde şi nevoia de refacere a ciclurilor vegetale în consens cu itinerariile ritmicizate ale astrului nocturn. Cu aceasta ieşim din câmpul semantic al *Melancoliei,* ca poem structurat din perspectivă arhetipală.

Rămâne să vedem ce tip de *vis literar* reprezintă această operă eminesciană. Am arătat deja că unele elemente de compoziţie îi dezvăluie natura contradictorie şi structurile de adâncime: pe de o parte descrieri banale, pe de alta simboluri care permit mari deschideri conceptuale. Ca aspect pur verbal, orice vis se înfăţişează întocmai. Nu toate se aseamănă însă ca semnificaţie. De aceea Jung selectează din masa de materiale onirice aşa-zisele *visuri mari* [1], denumite astfel datorită problematicii majore incifrate în simboluri, dar şi pentru că sunt elaborate în timpul somnului ori în starea de veghe, de personalităţi excepţionale: genii, basilei, sacerdoţi. *Melancolie* îndeplineşte ambele condiţii.

De obicei *visurile mari* au un caracter *premonitor.* Este cazul vestitului pasaj din *Biblie* în legătură cu cele şapte vaci grase şi altele şapte slabe, scenarizare predictată a unei perioade de belşug urmată de alta de foamete. Lui Eminescu nu-i scapă amănuntul, pus la dispoziţie, firește, de marele depozitar anonim al fondului colectiv de forme arhetipale. Cucuveaua din *Melancolie* are tocmai funcţia prevestitoare a sfârşitului de lume. Eminescu a evocat-o discret, fără ostentaţie, pentru că în structura visului, spune Freud, tocmai simbolurile care par mascate au şansele de a dezvolta mari tensiuni obsesionale. Poetul însuşi îl avea ascuns în subconştient şi aceeaşi poziţie i-a păstrat-o şi când a transpus textul în forma verbalizată cunoscută.

[1] C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme,* Payot, Paris, 1972, p. 315

Onirologia modernă poate confirma şi ea caracterul profund problematic al *Melancoliei* eminesciene, interpretată ca vis literar sau ca experienţă onirică în general. Dispunând de posibilităţi de control asupra vieţii psihice din timpul somnului (mişcări globulare, procese neuronice, palpitaţii), onirologia identifică două categorii de visuri: *lent* şi *paradoxal.* Primul se caracterizează printr-o activitate psihică redusă şi corespunde unor activităţi curente din viaţa individului obişnuit. Transpus în termeni literari, prin decodare, se prezintă ca o naraţiune banală. Visul paradoxal, denumit şi de tip REM [1], izvorăşte din maximă activitate psihică. Adâncurile subconştientului sunt astfel puse în mişcare, prin aşa-zisa „muncă de vis", încât reuşesc să impulsioneze gândirea devenită aptă să elibereze simboluri (arhetipuri) de mare valoare semantică, stocate în *memoria colectivă.* Ele se prezintă ca semnale disparate, ca în *Melancolie,* însă specialistul (psihanalistul pentru visul nocturn, criticul pentru visul literar) poate să-i restituie coerenţa structurală şi să-i decodeze sensurile latente.

În lectura lui G. Călinescu, „invenţia de idei" e mărginită în *Melancolie.* „Lipsesc aici delirul universal, noţiunea spaţialităţii, puterea aceea fabuloasă de a crea lumi monumentale, flori ca arborii şi crini ca urnele"[2]. În schimb, „gustul limbii începe să fie hotărâtor"[3]. Nu mai este nevoie, credem, să insistăm pentru a dovedi contrariul celor afirmate. Am făcut-o deja până acum. Autorul a avut în vedere aspectul pur al textului, nu şi structurile de adâncime, dimensionate prin deschiderile mitice şi spectaculoase ale simbolurilor. Nici măcar în legătură cu mutaţiile de ordin stilistic nu are perfectă dreptate. Căci şi în

[1] Liviu Popoviciu şi colab. (V. Foişoreanu, O. Corforiu, V. Enătescu), *Visul. Probleme de fiziologie, psihologie şi patologie.* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 110 şi urm.
[2] G. Călinescu, lucr. cit., p. 80
[3] G. Călinescu, lucr. cit., p. 81

Melancolie, ca şi în *Miradoniz,* poemul citat de G. Călinescu pentru elogiul invenţiei fabuloase, încărcătura tropică este sufocantă. În general, domină formele substantivale şi adjectivale pentru eliminarea impresiei de mişcare, specifică verbelor virile. A se compara versul: „Trece albă, dulce, mlădioasă, june", din *Miradoniz,* cu: „Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână", din *Melancolie.* Iar exemplele privind înrudirea stilistică dintre cele două poeme se pot înmulţi. În orice caz, este limpede că *Melancolie* se pretează la o mare varietate de interpretări .

C. *Călin Nebunul*

Ambele variante ale basmului *Călin Nebunul,* una în proză, cealaltă în versuri, ne permit să ne dăm seama şi de unele dintre ideile folcloristice eminesciene, din diverse *note* sau *notiţe bibliografice.* Tonul foarte ascuţit polemic al acestor însemnări de rară competenţă profesională era dictat de nemulţumirea poetului faţă de multe aspecte ale cercetării din vremea sa. Intenţia lui, nerealizată din păcate, de a elabora o ideologie a etnicului, avea la bază, cum se ştie, într-o primă etapă a muncii teoretice, reconstituirea formelor de cultură şi de expresie autohtone. Astfel încât, alături de kantianism şi de budism, de cunoaşterea sistemelor economice şi politice apusene, Eminescu se dăruia cu acelaşi entuziasm studiului etnologiei în general şi folcloristicii în special. Cercetările entopsihologice ale lui Steinthal şi Lazarus nu constituiau un secret pentru el. Dovadă că traducea şi rezuma un studiu de însemnătate maximă pentru întreaga şcoală etnopsihologică, *Idei introductive asupra psihologiei popoarelor,* cu multe observaţii personale, aplicative, dat fiind că traducătorul nu pierdea niciodată din vedere fenomenele originare, autohtone.

Această traducere datează din perioada studiilor vieneze, deci cu mai mult de douăzeci de ani înaintea prelegerilor de

etnopsihologie şi de filologie comparată ţinute de B. P. Hasdeu la Facultatea de Litere din Bucureşti şi publicate imediat în revista „Doina" (1892, 1893). Informat temeinic şi din sursele cele mai autorizate, Eminescu îşi permitea să întâmpine destul de critic activitatea filologică a lui Hasdeu de la „Columna lui Traian" şi să-i propună modificări de structură şi de concepţie în studiile consacrate documentelor vechi, privite separat de alte forme de cultură, cum ar fi cărţile religioase şi poporane. „Nu orice inspiraţie întâmplătoare, spune poetul, e un cuvânt de a ne atinge de această gingaşă şi frumoasă zidire (limba română, n.n.), în care poate că unele cuvinte aparţin unei arhitecturi vechi, dar în ideea ei generală este însăşi floarea sufletului etnic al românimii". „Ideea generală", adică „spiritul limbii", în concepţia etnopsiholingvistică a lui Eminescu, trebuie urmărită în toate sectoarele culturii, începând cu izvoarele cele mai vechi şi terminând cu formele vorbirii vii, actuale. Ele constituie laolaltă „trepte de înălţare" a expresiei poetice, idee scumpă atât poetului, cât şi lui Maiorescu.

În această perspectivă etnopsihologică se înscrie şi *Călin Nebunul* şi poate pentru identificarea corectă a „spiritului limbii" şi-a clarificat poetul părerile sale folcloristice. *Călin Nebunul,* varianta în proză, ni-l relevă pe Mihai Eminescu în calitate de culegător de texte folclorice. Specialiştii nu s-au pus, însă, în unanimitate de acord privind cu valoarea ştiinţifică a activităţii eminesciene în acest domeniu, deşi, după apariţia ediţiilor impecabile ale lui Perpessicius şi D. Murăraşu, ca şi după publicarea unor articole semnate de Leca Morariu, Mihai Pop, Gh. Vrabie, problema trebuia sa iasă total din controversă.

Basmul în discuţie ţine de categoria compoziţiilor fantastice, pe tema romantică a salvării fetelor de împărat. El se distinge printr-o structură destul de complexă. Dar nici un episod nu aparţine poetului. Totul izvorăşte din cea mai pură şi autentică memorie populară. Cât priveşte modalitatea comuni-

cării, viziunea narativă, construirea frazelor, culegătorul se dovedeşte a fi de-a dreptul pedant în respectarea stilului oral: introduce episoadele cu formule adverbiale caracteristice, fragmentează propoziţiile în spiritul sintaxei populare, utilizează forme retorice bine cunoscute în repertoriul colectiv, acceptă localisme fonetice şi lexicale. Toate acestea încarcă atât de mult textul, încât nu poate fi urmărită nici o intenţie literaturizantă. De altfel, încă Perpessicius observa că fidelitatea lui Eminescu faţă de anumite texte folclorice poate concura chiar şi banda de magnetofon. Ni se pare limpede că, între culegătorii de proză (şi citǎm în primul rând *Călin Nebunul,* varianta neversificată), contemporani lui, poetul Eminescu nu are egal.

Într-o notiţă bibliografică, poetul-culegător şi teoretician al folclorului spunea: „Tezaurul comun de poveşti şi anecdote al popoarelor e mare în aparenţă, dar totuşi se sleieşte într-un număr oarecare de prototipuri. Aproape toate basmele noastre populare, câte sunt strânse, câte nu, se reaflă, sau în germene, sau întregi, în Scandinavia, în Germania, în alte locuri. O seamă de poveşti din ale lui Păcală se află în basmele lui Andersen şi-n alte colecţii. Ceea ce e original e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se îmbracă ele, sunt modificaţiunile locale, potrivite cu spiritul şi cu datinile noastre". Autorul era, deci, la curent cu teoria, foarte nouă la vremea sa, despre caracterul limitat şi universal al tipurilor narative. De aceea, în *Călin Nebunul* (ca şi în multe alte texte), a pus accent pe elementul expresiv, specific limbii române, care închide în el o anumită *hieroglifă,* adică spiritualitatea etnică. *Hieroglifa* constituie cheia de boltă pentru înţelegerea gândirii autohtone incifrate în expresia limbii vorbite, scrise ori artistice. Aici ar sta şi temeiul unei *stilistici populare,* de care culegătorul-poet era foarte intens preocupat. De altfel, puţine observaţii sunt atît de pătrunzătoare ca aceea a lui Eminescu privind diferenţierea

stilistică dintre tropii unei societăţi de păstori şi tropii uneia de agricultori.

Varianta versificată a lui *Călin Nebunul* se aseamănă, dar se şi diferenţiază, firește stilistic, de prototipul său folcloric. Situaţii de acest fel au condus la părerea eronată că poetul nu trebuie trecut printre colecţionarii demni de încredere; textele sale ar fi fost destinate numai laboratorului artistic personal, nu şi arhivelor. Ca şi cum, dacă ele au impulsionat genialitatea eminesciană şi totodată întregul etnic, ar fi o chestiune neglijabilă pentru folcloristică.

Relaţia literară dintre cele două variante ale lui *Călin Nebunul* poate fi uşor urmărită. Nu ne propunem aici o cercetare stilistică amplă. Indicăm doar câteva jaloane, pentru a surprinde mai bine subtextul gândirii etnopsihologice a autorului, din perspectiva propriilor sale intenţii.

Poetul a urmat cu destulă (dar nu şi absolută) fidelitate schema structurală a prototipului. Episoadele respectă aceeaşi sintaxă, dimensiune şi semnificaţie. Din această perspectivă, unui povestitor priceput i-ar veni uşor să reconstituie varianta în proză. Lucrurile se schimbă aproape total când este vorba de transpunerea materialului faptic în fraze. Aici reapare inimitabilul Eminescu, iar *Călin Nebunul,* dintr-o naraţiune constituită din multe şabloane verbale, forme stilistice şi retorice, devine o compoziţie a cărei frază se individualizează în expresii poetice unice.

Există, totuşi, două modificări de structură care nu schimbă linia basmului. Pe de o parte, autorul a transformat naraţiunea orală într-un poem cu dominante lirice justificate în special de scene erotice, de schiţe peisagistice, de irizări de lumină. Dacă s-ar face un studiu comparativ între cele două variante, din perspectiva formelor de expresie, s-ar constata că prima aderă fără drept de apel la oralitate, pe când a doua ar pretinde ca termen imediat de referinţă însăşi creaţia originală

a poetului, prin versuri de tipul: „Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă./ Zugrăveşte umbre negre peste giulgiuri de zăpadă...” etc. Pe de altă parte, apar fragmente din doine de jale şi de înstrăinare, ale fetelor de împărat captive la zmei şi eliberate apoi de Călin. Eminescu nu le stilizează, dar plasarea lor în contextele respective nu este în concordanţă cu modelele îndătinate.

Cele două variante reprezintă modele stilistice diferite ale *hieroglifei.* În acest mod vede poetul raportul organic dintre creaţia orală (în sens larg, cultura populară) şi cea scrisă. El nu le ierarhizează valoric, cum nu o face nici Lucian Blaga atunci când vorbeşte despre *cultura minoră* şi *cultura majoră.* Fiecare în parte sunt privite ca *vârste* artistice cu particularităţi stilistice proprii. Dar, în acelaşi timp, Eminescu are în vedere că unitatea unei limbi se realizează numai prin scriere. Oralitatea fărâmiţează formele sau le dispersează, pe când scrierea, sintetizându-le, le situează pe o nouă treaptă de înălţare, adică le permite să se configureze într-o altă vârstă. Ideal pentru cultură şi artă este ca sinteza, atât de râvnită de poet, să se facă nu în opoziţie, ci în spiritul tradiţiei, sub semnul *hieroglifei*. Referindu-se la limbă, dar observaţia fiind valabilă şi pentru creaţia literară, Eminescu scria: „Limba românească e la sine acasă o împărtească bogată căreia multe popoare i-au plătit dare în metal aur pe când ea pare a nu fi dat nimănui nimic. Dar metalul aur ea l-a tipărit în tiparul ei propriu şi e azi al ei pentru că tot poartă efigia ei neschimbată, neschimbabilă chiar. A o dezbrăca de averile pe care (...) le-a adunat în mii de ani, înseamnă a o face din împărătească cerşetoare”.

Când realiza cele două variante ale lui *Călin Nebunul,* poetul avea permanent în minte semnificaţia imperioasă a *hieroglifei* şi a efigiei, ca şi atunci când, mai târziu, plăsmuia minunea de poemă *Luceafărul,* expresie a aceleiaşi înălţări pe verticala *hieroglifei* şi în universalitate.

4. Prototipuri folclorice în romanul *Şarpele*

În remarcabilul eseu de semiologie arhetipală, *Images et symboles,* Mircea Eliade scria:

„La pensée symbolique fait *éclater* la réalité immédiate, mais sans l'amoindrir ni la dévaloriser: dans sa perspective l'Univers n'est pas fermé, aucun objet n'est isolé dans sa propre existentialité: tout se tient ensemble, par un système serré de correspondances et d'assimilations. L'homme des sociétés archaïques a pris conscience de soi même dans un *monde ouvert* et riche en significations il reste à savoir si ces *ouvertures* sont autant de moyens d'évasion, ou si, au contraire, elles constituent l'unique possibilité d'accéder à la véritable réalité du monde”[1].

Dacă includem aici şi teza *eternei întoarceri,* omului arhaic i se alătură acela modern, în năzuinţa nepotolită a amândurora de a se situa la diferite nivele mitice, pentru integrarea în cosmicitate şi pentru cunoaşterea de sine.

Acesta ni se pare a fi planul de perspectivă al celor mai reprezentative romane şi nuvele semnate de autorul român, fapt pe care încercăm să-l ilustrăm aici. Analiza noastră lasă la o parte expresia literară, ceea ce dă individualitate frazei narative; în schimb, încearcă să identifice fundamentele ei de adâncime şi impulsurile ascunse care obligă cuvintele obişnuite să se transforme în simboluri. Căci textul lui Eliade nu este deloc comod, lectorul având nevoie de serioase decriptări; altfel, el rămâne scriere mută, incifrată. Dacă este luat ca o simplă aventură cu personaje banale, burgheze, cum pare la prima vedere, lectorul nu poate avea acces spre formele corespondente dintre lumea contemporană şi cea situată *în illo*

[1] Mircea Eliade, *Images et symboles,* Paris, Gallimard, 1952, pp. 234-235

tempore, idee teoretizată de istoricul religiilor şi poetizată în *O nuntă în cer.*

Taina cea mare se află în *cuvânt.* El poate fi o literă, o vocabulă, un vis, un joc sau romanul în totalitate, tot atâtea semne de manifestare a existentului ascuns. Lectorul implicat în sistemul romanesc al lui Eliade redescoperă, de fapt, Universul tensionat de simboluri deschise, alegorizând un limbaj complex. El parcurge textul filă cu filă, ca şi cum ar străbate ritualistic încăperile cu funcţii iniţiatice ale unui templu asiatic. La sfârşitul lecturii, trebuie să se simtă împăcat, asemenea protagoniştilor din *Şarpele,* Andronic şi Dorina, care se regăsesc în vis ori în moarte. Astfel, vorbirea, scrierea, dansul, drumul prin labirint ori prin Barabudur echivalează cu aventura întru cunoaşterea dipticului marilor principii, Viaţă – Moarte, aflat sub regenţa simbolisticii cuvinte – gesturi, „Vorbirea *dramatizează* un simbol, ni se spune într-un studiu de tinereţe, îl face capabil de *renaştere"*[1].

Romanul ca *vorbire* de o anumită dimensiune *dramatizează* simbolul *şarpe.* Ca să poată intra în jocul decodării, sunt folosite o serie întreagă de subsecvenţe narative cu funcţii semantice precise. Este ca în drama muzicală wagneriană, unde aşa-zisele leit-motive, ce-i însoţesc pe protagonişti ori individualizează anumite situaţii, se află în subordinea temei centrale, adică a melodiei continue, nucleu generator al întregii construcţii. O asemenea subsecvenţă o constituie *moto-ul,* având o poziţie fals extratextuală. Este vorba de un descântec de dragoste cu mare circulaţie în folclorul nostru. Îl reproducem în întregime:

„Tu şarpe bălaur
cu solzii de aur

[1] Mircea Eliade, *Limbajele secrete,* Bucureşti, 1938, p. 34

cu nouă limbe împungătoare
să te duci la ea
unde-o vei afla...
şi tu să n-o laşi
până ce ea
mândra mea
cu mine s-a întâlni
şi îmi va vorbi..."

Cu siguranţă, cei mai mulţi cititori au crezut că *moto-ul* reprezintă un ornament grafic al paginii de la începutul cărţii şi de aceea au trecut repede peste el. Obiceiul motourilor şi al dedicaţiilor este prea frecvent ca să mai ridice semne de întrebare. În realitate, aici are o dublă justificare. Prima: el sugerează o stare magică. Suntem avertizaţi că sub această tensiune va evolua destinul eroilor. Faptul corespunde şi concepţiei general-teoretice a autorului: integrarea în cosmicitate. Cu alte cuvinte, „*la posibilité d'accéder à la véritable réalité du monde*" se realizează prin cuvinte şi gesturi cu valori magice, unica sursă a simbolismului din gândirea arhaică încărcată de sacralitate. Tocmai descântecul constituie *via regia* în atingerea acestui scop; de aceea l-a preferat Mircea Eliade, fie şi numai în mod emblematic. A doua: o scenă de magie propriu-zisă are loc într-adevăr în cuprinsul romanului, în seara de la Căldăruşani când, după ospăţ, Andronic face să apară şarpele în mijlocul mesenilor. El rosteşte cuvinte ermetice, „cu vocale lungi, tărăgănate", atât pentru şarpe, cât şi pentru cufundarea spectatorilor, înmărmuriţi de absurdul situaţiei, într-o somnolenţă hipnotică. Romancierul a avut o inspiraţie fără egal când a dozat textele. O variantă inteligibilă a descântecului, de altfel destul de literaturizată, fusese rostită la începutul cărţii. Era o chestiune de tact în solicitarea lectorului. A doua oară nu putea fi repetat acelaşi text. Între timp, lectorul (ca să nu mai vorbim

de personaje) se angajase în jocul *integrării,* trecuse prin multe probe, printre care aceea hotărâtoare din pădure, un fel de punere în scenă a labirintului, aşa încât era pregătit pentru un limbaj ermetizat.

Trebuie făcută aici o precizare de mare însemnătate pentru înţelegerea întregii scheme structurale a romanului: jocul din pădure are o funcţie eliminatorie. Andronic, omul-şarpe, trebuia să aleagă între Liza şi Dorina, ambele făcându-i deopotrivă avansuri, în forme mascate, dar explicite pentru el, ca iniţiat în limbaje secrete. Ceilalţi făceau figuraţie. El le acordă şanse egale, însă Liza nu rezistă în competiţie. Era de aşteptat: în gândirea mitică, principiile se unesc ori se resping, pentru echilibrarea sistemului. Când apare un termen actant, i se distribuie, din rezervorul socio-cosmic, un corelat. De aceea, din grupul de la Căldăruşani, singura persoană disponibilă pentru aventura erotică era Dorina, în timp ce Liza juca rolul unei intruse, destinate să provoace o diversiune. Şi într-o variantă a baladei *Iovan Iorgovan*[1], poate fi întâlnită o situaţie asemănătoare. Trei fete se duc pe câmp să culeagă flori. În limbaj criptic, înseamnă că se pregătesc de măritiş. Cea mai mică se rătăceşte. Ea cere cucului s-o ajute să-şi găsească suratele şi repetă rugămintea de trei ori, promiţând că-i va fi vară, soră şi, în cele din urmă, soţie. Cucul se autoelimină, motivând că nu-i este fetei pe potrivă. Disponibilitatea a fost declarată. Exact în acest moment se arată un şarpe-balaur care pune stăpânire pe nefericita copilă.

Alta e funcţia descântecului din seara petrecută de personajele din *Şarpele* pe malul lacului Căldăruşani: o probă de încercare, vizând-o direct pe Dorina. Omul-şarpe avertizează de câteva ori că ar fi cea mai grea şi cea mai periculoasă. De aceea

[1] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, pp. 311— 319

pretinde spectatorilor supunere deplină în timpul şedinţei de vrajă hipnotică, ţinută în întâmpinarea fiinţei misterioase. Se ştie că şerpii augurali pot deveni repede malefici atunci când nu sunt respectate anumite interdicţii impuse de ei. Singură Dorina îl aşteaptă pe şarpele prezumtiv cu deplină luciditate şi curiozitate, cel mult cu tulburare erotică. El o selectează pentru ritualurile ce aveau să urmeze în cursul nopţii, până la răsăritul soarelui, din ce în ce mai grave şi mai solemne.

Altă subsecvenţă de *vorbire* pentru *dramatizarea* simbolului o reprezintă sindrofia de la familia Solomon. O întrunire convenţională, de un mare plictis burghez, în vederea aranjării unei căsătorii. Logodnicii se văd pentru prima oară, iar gazdele, nişte rude cumsecade, se străduiesc să dea o notă veselă petrecerii. Reţeta acesteia prevede şi un moment de elevaţie spirituală: un inginer cântă o romanţă la pian, după care urmează testul recunoaşterii cuvintelor. Discuţia devine lamentabilă. Dorina îşi justifică nepriceperea, mărturisind că-i preferă pe moderni dar, de fapt, nu-l poate deosebi pe Arghezi de Bacovia. Căpitanul Manuilă, ipoteticul logodnic al acesteia, absent şi taciturn din fire, hipercorect în maniere, pune capăt curiozităţii generale: versurile sunt de Radu Rosetti. Surpriză. Toţi recunosc, în taină, că Manuilă „nu-i prost". Atât. Şi apoi vinul adus de la mănăstire şi ţinut cu mare grijă la gheaţă, căldura insuportabilă, de vară (ca în *La ţigănci)* şi apăsătoarea zi de duminică. În situaţia dată, nu există decât două posibilităţi de evaziune: ori s-o pornească fiecare spre strada Mântuleasa, ori să continue într-o petrecere fără pereche. Au preferat-o pe-a doua.

Iată un şablon de proză eliadescă, în consens cu afirmaţia autorului din citatul de la începutul analizei, în sensul că simbolica mitică poate fi declanşată din cele mai banale împrejurări ale vieţii. Calea de acces este atât de imprevizibilă, încât în orice moment omul poate s-o descopere în cele mai

obişnuite situaţii, schimbându-şi fundamental stilul de existenţă. Aceasta pentru că, ni se spune în acelaşi citat, el se află prins inconştient într-un amplu sistem de corespondenţe, mişcându-se rapid pe verticala diferitelor nivele mitice. Este şi situaţia celor de la petrecere. Apariţia ciudată a lui Andronic în câmp nu le spune nimic. Au luat-o drept un simplu accident turistic; în schimb, descântecul auzit după masa de seară şi gestica omului-şarpe, încărcate de substanţă magică, nu i-au lăsat indiferenţi. Lor li s-a rezervat somnul, pentru a li se releva unele experienţe posibile sau uitate. Noaptea lor e plină de coşmaruri erotice; până şi bătrâna doamnă Solomon, cea care făcuse crize de isterie la apariţia şarpelui prezumtiv, se vrea, visând, în stăpânirea sexuală a lui Andronic.

Nici Dorina nu bănuie adevărata identitate a lui Andronic, la apariţia acestuia. El, însă, ştia că avea un destin de împlinit, acela al şarpelui binevoitor. În structura romanului, scena din câmp trebuie considerată un punct de trecere de la o calitate spirituală la alta, aşa cum, în basm, hotarul împărăţiei lui Harap Alb marchează trecerea spre o lume necunoscută. Din acest moment, participanţii la sindrofia bunei doamne Solomon se angajează inconştient în scenariul prescris de Andronic. Bunăvoinţa lui mascată îi atrage într-o serie de jocuri ermetice, făcând parte dintr-un şir străvechi de ritualuri de iniţiere în cunoaşterea principiilor fundamentale ale existenţei din perspectiva arhetipologiei: Viaţa şi Moartea.

Prototipul folcloric al întâlnirii omului-şarpe (Andronic) cu neofiţii săi îl descoperim într-o baladă românească intitulată *Scorpia.* Singura deosebire (lăsând la o parte unele detalii) este că şarpele poartă, aparent, o sarcină malefică. Întorcându-se de la bătălie, trei feciori de domn feudal întâlnesc „în inima câmpului”[1], ca şi în romanul lui Eliade, loc consacrat unor

[1] Al. I. Amzulescu, *ibidem,* pp. 334-338

cântece fantastice, un şarpe deghizat în „tinerel voinic". În unele variante poartă uniformă verde, pentru a se crea o ambiguitate între culoarea câmpului (versul: „La puțul porumbului" completează localizarea) şi pielea şarpelui. Andronic pretinde şi el a fi militar, mai precis aviator, profesiune *en vogue* în perioada interbelică, stârnind senzaţie mai ales printre damele de societate, acelea care nu ştiau decât că Arghezi şi Bacovia sunt poeţi. Lectorul poate crede că autorul a introdus aici un element monden. În realitate, fără a mima motivul baladesc, el se menţine nebănuit de aproape de forma pură a prototipului folcloric. Încă de la daci, se pare[1], ni s-a transmis o serie de credinţe despre şerpii-balauri, zburători prin aer. În timpurile mai noi, ei erau parteneri ai solomonarilor, fiind legaţi de cultul ploii şi al fertilităţii. Pe această temă s-a dezvoltat o bogată proză folclorică, reţinând atenţia lui Mihail Sadoveanu, de pildă, într-una dintre secvenţele narative din *Hanul Ancuţei,* intitulată *Balaurul.* Andronic apare la asfinţitul soarelui. Încă poartă ochelarii fumurii, iar cineva din grupul lui Manuilă, puţintel mirat, crede că i-a uitat din timpul zilei.

Mai pot fi citate două situaţii în care Andronic îşi schimbă, în mod ciudat, comportamentul de la ziuă la noapte. Într-o discuţie cu Manuilă, după scena *venirii* şarpelui, îi mărturiseşte: „După ce trece miezul nopţii, continuă Andronic, nu mai ştiu ce se întîmplă cu mine... Uneori mi se pare că sunt o pasăre, alteori mă cred un viezure, o maimuţă... Poate îţi vine să râzi, nu?" O replică de la sfârşitul romanului poate, de asemenea, să deruteze. Dorina se afla cu Andronic, izolaţi pe insulă. Răsărise soarele. Ea adormise, iar el îi şopteşte: „N-o să ne mai vedem, până după apusul soarelui,,. Şi atunci, cine ştie..." Hotărât lucru, Andronic aparţine *regimului nocturn* al imaginarului, cum ar

[1] Ion Taloş, *Solomonarul în credinţele şi legendele populare româneşti,* „Anuar de lingvistică şi istorie literară", 1976 (tomul XXV), Iaşi, pp. 39-55

spune Gilbert Durand[1]. Este ştiut că şarpele cumulează şi simboluri solarizate. Există descântece[2] în care focul e conjurat să se transforme în şarpe şi, sub acest chip, devine mesager al erosului. Mircea Eliade a ţinut să separe ferm cele două categorii de valenţe simbolice ale şarpelui; de aici şi precizările sale, repetate fără echivoc.

În balada amintită, puiul de şarpe îi ispiteşte pe feciorii de domn să coboare în fântână. Acolo s-ar afla obiecte de mare preţ pe care el le-ar fi scăpat din neatenţie. Şarpele mai pretextează că, fiind bolnav, nu le poate scoate singur. Nu interesează, în discuţia de faţă, rezolvarea epică; ea ţine de stilul baladei. Reţinem doar tehnica *amăgirii,* scenariul pe care şarpele îl prescrie eroilor din baladă, ca şi din roman. Angajându-se cu naivitate în lanţul formelor ermetice ale ritualului, ei îşi dezvăluie aptitudinile comportamentale în sistemul socio– cosmic.

În legătură cu simbolica şarpelui, trebuie să mai facem câteva precizări. Ca să rămânem numai la domeniul românesc, să reţinem prima cercetare de specialitate, semnată de Artur Gorovei [3], în care se pune în evidenţă aspectul augural al şerpilor de casă. Dintr-o lucrare a Elenei Niculiţă-Voronca, fostul director al revistei „Şezătoarea" reia propoziţia: „Dumnezeu zice că omul e şerpe", care trebuie considerată pivotul întregii simbolistici în discuţie. În vremuri mai noi, Gheorghe Vrabie, dispunând de o bună informaţie arheologică, etno-culturală şi comparatistă, schiţează o tipologie sumară a simbolisticii, pornind de la dubla atitudine a omului faţă de

[1] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris (Presses Universitaires de France), 1963, pp. 203-208
[2] Artur Gorovei, *Descântecele românilor,* Bucureşti, 1931, p
[3] Artur Gorovei, *Şarpele de casă,* în vol. *Literatura populară,* Minerva, Bucureşti, 1976

şarpe: de teamă şi de veneraţie[1]. O perspectivă modernă întâlnim la Sabina Ispas şi la Silvia Chiţimia. Prima autoare pune accent pe funcţia simbolului „asupra păstrării echilibrului în cadrul familiei", cum şi pe ideea de „continuitate a acestuia în aria culturală daco-getă, până astăzi"[2]. A doua identifică „trei tipuri principale: 1) şarpele simbol al strămoşului arhaic; 2) şarpele mesager între lumea celestă şi terestră; 3) şarpele reprezentind caracterul chtonian, elementul terestru şi profan. Aceste trei aspecte principale ale simbolismului şarpelui reprezintă, de fapt, trei etape sau stadii de evoluţie şi receptare a unui simbol unic în diferite perioade istorice"[3] .

În consens general, se susţine, deci, că şarpele reprezintă un simbol polivalent, iar valorile particulare pot fi distribuite la diferite nivele mitice, potrivit principiului *deschiderii* spre cosmos. Este, înainte de toate, ideea lui Mircea Eliade. El aşează simbolismul la baza mitului originar al creaţiei, ce se întemeiază pe pulsiunile freudiene fundamentale: Eros (a se citi Viaţă) şi Thanatos. Din această perspectivă, *Şarpele* îşi conservă întreaga complexitate semantică. De aceea simplificările generalizatoare de tipul şarpe-eros (după modelul biblic) sau şarpe-moarte trebuie respinse. Ele pot fi acceptate numai ca desincretizări.

În *Şarpele,* nepărăsind axa mitului fundamental, Mircea Eliade a pus accent pe un derivat al lui Eros. *Dramatizarea* simbolului s-a făcut în scena descântecului. Greu de crezut că în momentul acela lunatec, cu vin bun şi beţie erotică, a apărut într-adevăr un şarpe. Andronic însuşi era omul-şarpe, iar credinţa despre asemenea realităţi am văzut că există şi în

[1] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română,* Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 149

[2] Sabina Ispas, *Balada* Şarpele *în folclorul românesc,* în „Revista de etnografie şi folclor", 1977, nr. 2 (tom *22),* p. 178

[3] Silvia Chiţimia, *Balada* Şarpele *în elementele ei de străveche cultură românească,* în „Revista de etnografie şi folclor", 1979, nr. 2 (tomul 24), p. 186

popor. Pretinsul aviator simula doar venirea unui alter-ego sub forma unui şarpe aievea. Dar, într-un joc iniţiatic, un obiect îşi poate însuşi orice sens dorit de noi. Era un şarpe prezumtiv: aşa l-a *văzut* chiar şi Liza, „fascinată de jocul obraznic, bărbătesc, al şarpelui". Exact. Era un dans obscen. De altfel, atât în folclorul nostru, cât şi în cel universal, phalusul este considerat un simulacru al şarpelui. Să citäm o părere autorizată: „*Nous avons parlé de l'ambivalence sexuelle du serpent. Elle se traduit, dans cet aspect de son symbolisme, par le fait qu'il soit à la fois matrice et phallus*"[1]. Autorii îşi bazează afirmaţia şi pe material documentar selectat din scrierile lui Mircea Eliade. De altfel, prozatorul a reconstituit scena ritualică a phalusului în *Huliganii.*

Iată de ce Andronic pretindea că invocarea şarpelui trebuie făcută cu toată gravitatea: ea era o parte a mitului fundamental. După consemnarea secvenţei respective, a căpătat convingerea că Dorina şi-a însuşit unele elemente de limbaj criptic şi că, în baza acestuia, amândoi îşi coordonează gândurile. Fără a-şi fi vorbit, el o aşteaptă pe insulă, acolo unde fusese trimis să aştepte şarpele-phalus. Dar, înainte, Andronic face nişte lucruri ciudate: vorbeşte cu păsările, mângâie cu drăgălăşenie şerpească pomii (obicei învăţat de Eliade din India: *Maitreyi).* Şi, mai ales, se simte singur. Asta pentru că ritualul simulase imersiunea în timp, adică întoarcerea spre existenţa de dinainte de creaţie. Acolo o aştepta pe Dorina, pregătită pentru moartea simulată şi creatoare.

În concluzie, departe de a fi o dramă burgheză pe tema triunghiului conjugal, cum pare la prima vedere, *Şarpele* e o încercare de *dramatizare* a marilor simboluri. Dacă şarpele

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, IV, (Septième édition), Paris, Seghers, 1974, p. 193

casei (şi în general omul-şarpe) are rolul de a păstra echilibrul familial (Sabina Ispas), Andronic apare ca un partener, şi nu ca un rival al lui Manuilă, în gravul moment de trecere de la poziţia individuală de celibat la cea nouă, socială. Prin Andronic vorbeşte Manuilă. Să ne imaginăm că primul nici n-a existat.

Capitolul IV

SECVENȚE ISTORICE

1. B.P. Hasdeu despre basm

Studiul lui B. P. Hasdeu despre *basm*, din *Etymologicum Magnum Romaniae,* a atras îndeosebi atenţia folcloriştilor. El a fost şi continuă să fie acceptat mai curând ca o cercetare asupra unui aspect al creaţiei literare orale şi mai puţin ca o lucrare lexicografică, deşi face parte, cum se ştie, dintr-un dicţionar. Şi astăzi textul respectiv trece drept o contribuţie de bază în literatura românească de specialitate. În schimb, termenul *basm,* din *Etymologicum Magnum Romaniae,* ca fapt lexical şi fenomen de cultură totodată, a scăpat, după câte se pare, lingviştilor în general şi lexicografilor în special.

Există o explicaţie obiectivă în această privinţă: lexicograful nu priveşte dicţionarul pe fragmente sau pe celule, ci structura în ansamblu, modul în care celulele se armonizează într-un tot şi răspund unui scop bine definit: etimologic, explicativ etc. Cuvântul *basm,* la Hasdeu, din punct de vedere lexicografic, reprezintă o celulă subsumată ansamblului, ca oricare alta. Dar se pare că *Etymologicum* nu urmăreşte nici pe departe explicarea valorilor semantice ale cuvintelor din limba română, iar acestea sunt concepute ca studii monografice doar cu rare excepţii: „Este totuşi departe de adevăr că «fiecare» articol din lucrare ar constitui o monografie. Constatăm, dimpotrivă, că

numeroase cuvinte sunt tratate extrem de sumar, în timp ce altele, de acelaşi tip, conţin mari dezvoltări, cuprinzând toate rezultatele activităţii de cercetare specială a autorului”.[1] Un alt lingvist contemporan este cu totul de altă părere. Astfel, D. Macrea notează, în legătură cu Hasdeu, că „el nu se mărgineşte să explice cuvintele pentru necesităţi practice curente, ci urmăreşte fiecare cuvânt în toată istoria lui complexă, în toate epocile, în graiul popular, ca şi în limba literară. Aproape fiecare cuvânt constituie o monografie, în care se înfăţişează sensul şi răspândirea lui, precum şi credinţele populare legate de el”. [2]

Realitatea este că Mircea Seche are în mare parte dreptate, mai ales dacă privim lucrurile sub aspectul lor cantitativ. Într-adevăr, cuvinte care ocupă un loc important in sistemul limbii capătă la Hasdeu o tratare sumară şi invers, iar faptul pare ciudat pentru un autor care a scris despre circulaţia acestora. Articolul despre *basm* ocupă cel mai întins spaţiu din *Etymologicum,* dar să nu uităm că vocabula este de origine slavă. Astfel, teoria lui Hasdeu despre circulaţia cuvintelor, verificată perfect prin fapte şi acceptată de specialişti încă de la începuturile formulării ei, se întoarce, în mod paradoxal, împotriva autorului. Numai că filologul a avut inspiraţia să nu se lase descoperit. El a înţeles înaintea lui Caracostea că nu are importanţă capitală de unde provine cuvântul (Caracostea se referea la originea motivelor folclorice), ci destinul său în viaţa istorică a limbii. „Cuvântul nostru *basm,* aflăm din *Etymologicum,* este de origine slavică, însă numai ca material brut”[3]. Bănuim că prin „material brut” Hasdeu înţelege aspectul fonetic al cuvântului, care şi-a căutat o nouă

[1] Mircea Seche, *Schiţă de istorie a lexicografiei române,* vol. II, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 17
[2] D. Macrea, *Lingvişti şi filologi români*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1959, p. 95
[3] B.P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicţionarul limbii istorice şi poporane,* Tom III, Bucureşti, 1893, col. 2597

valoare semantică pe terenul românesc, cu atât mai mult cu cât slavii (ruşii) au recurs la alt termen, *skazka,* pentru sensul de *Märchen.* Cuvântul *basm* este, deci, o construcţie românească, la aceasta ajungându-se prin eliberarea de elemente originare, „materialul brut", şi prin însuşirea unui univers semantic inedit, propriu limbii române. Afirmaţia nu contrazice deloc concepţia lingvistică a lui Hasdeu. Când se gândea la proporţia dintre cuvinte de origine latină şi slavă, avea în minte „raporturi" şi nu situaţii izolate. Din acest punct de vedere ni-l aminteşte pe Maiorescu, care gândea în termeni asemănători când era vorba de cuvinte încetăţenite deja în limbă: „...în realitatea vieţii cuvântul este un complex de înţelesuri şi de simţiri care nu există niciodată singuratice, ci sunt totdeauna legate cu înţelesurile şi simţirile din alte cuvinte şi alcătuiesc astfel între ele ţesătura acea trainică a personalităţii unui individ ca şi a unui popor". [1] Iată şi modul cum reformulează Hasdeu aceeaşi idee, dovadă că ambii autori porneau, în grade diferite ca specializare, de la aceleaşi surse bibliografice: „Orice cuvânt oglindeşte un lucru, o fiinţă, o idee, o datină; aceste lucruri, aceste fiinţe, aceste idei, aceste datine, eu m-am încercat şi mă încerc a le apuca câne-câneşte din ieri şi din astăzi al poporului român"[2].

Rămâne de văzut în ce măsură este acceptabilă afirmaţia lui Mircea Seche cum că lucrarea lui Hasdeu „nu îndeplineşte condiţia de dicţionar cu profil istoric"[3], sau că articolele sunt prezentate „ca nişte entităţi nelegate în nici un fel între ele" [4]. Un singur exemplu va convinge de exagerarea autorului *Schiţei de istorie a lexicologiei române.* Articolul despre patronimicul Adam, tratat pe câteva coloane, se încheie cu trimiteri la Avram, Avel, Aron. Acesta din urmă, Aron, este tratat pe două coloane,

[1] Titu Maiorescu, *În contra neologismelor, Critice,* II, p.288
[2] B.P. Hasdeu, *Etymologicum,* 1887, II, p. XVIII
[3] Mircea Seche, *op. cit.,* p. 25
[4] Mircea Seche, *op. cit.,* p. 20

indicându-se trei sensuri: a) unul biblic, b) altul ca nume de botez la români (Aron Pumnul, Aron Densusianu, Aron Vodă „un rival al lui Ştefan cel Mare"), c) localitate geografică (comuna Aroneanu de lângă Iaşi). Pentru Avram se găsesc, de asemenea, trei sensuri: a) nume de botez, b) personaj biblic (prilej pentru investigaţii în mitologie) şi c) termen botanic, autorul exemplificând cu texte din poezia populară, îndeosebi formule introductive de tipul „Foicică avrămeasă". Observând alternanţa fonetică *avrămeasă/ avrămească,* Hasdeu explică selecţia formelor literare prin legi ale versificaţiei. La sfârşitul articolului despre Avel, lectorul este invitat să urmărească alte cuvinte, şi anume Cain, Lună, Vârcolac, urmând să fie tratate în următoarele volume ale *Etymologicum-ului.* Hasdeu a respectat un anume raport. Poate nu strict lexicologic, dar el există. Privind în totalitate familia citată de cuvinte (şi, din păcate, lipsesc multe altele, pe care autorul le-a avut cu siguranţă în vedere), se încearcă explicarea unui întreg sistem mitologic.

Situaţia este identică şi în cazul termenilor care denumesc realităţi folclorice propriu-zise. Dacă Hasdeu ar fi avut răgazul să ducă până la capăt lucrarea proiectată, ne-ar fi prezentat totodată şi o concepţie folclorică pe măsura dicţionarului. La *Etymologicum Magnum Romaniae* trebuie să mergem pentru a înţelege monumentalul, tulburătorul şi imprevizibilul spirit hasdeian. Toate activităţile sale multiple şi disparate la prima vedere, greu de cuprins cu o minte obişnuită, îşi găsesc aici unicul sens. Hasdeu a scris şi în alte locuri despre basm: de pildă, o prefaţă la o culegere a lui I. C. Fundescu. Şi cu toate acestea numai în *Etymologicum* a adunat tot ce spiritul său putea să creeze mai viguros, pentru că dicţionarul reprezenta, cum s-a spus adesea, chintesenţa tuturor realizărilor noastre istorico-poporane.

De aceea, o anumită constatare făcută de Mircea Seche pare prea severă: „Concluzia care se impune din constatarea aspectului semantic al lucrării lui Hasdeu este aceea că ea nu

îndeplineşte condiţia de dicţionar cu profil istoric, deoarece, cum s-a văzut, istoria sensurilor cuvintelor este prea adesea sacrificată în favoarea concentrării semantice excesive şi a organizării sincronice" [1]. Iată, în paralel, şi părerea altui lexicograf, Sextil Puşcariu: „Tratând cuvintele limbii, Hasdeu căuta să le precizeze valoarea semantică, urmărea istoria lor până la originea îndepărtată, îl interesa adesea răspândirea lor geografică şi mai ales puterea lor de circulaţie în grai. Alături de aceste preocupări pe care trebuie să le aibă orice lexicograf, el mai găsea ocazia să explice credinţe, obiceiuri, elucida instituţii, făcea genealogii şi excursii toponimice" [2].

Părerile sunt, deci, egal împărţite. Nu ne rămâne decât s-o luăm de la început. Problema care se pune în mod stringent ni se pare următoarea: a) este articolul *basm* din *Etymologicum Magnum Romaniae* un studiu care să intereseze pe lexicografi (pentru a îndreptăţi total rezervele lui Mircea Seche), b) pe folclorişti (aşa cum s-a întâmplat, în principal, până acum) sau c) şi pe unii şi pe alţii, deopotrivă, cum ne îndeamnă însuşi autorul să privim lucrurile?

Înainte de toate, să vedem până unde poate fi susţinută afirmaţia privind „concentrarea semantică excesivă". Ni se pare firesc să luăm ca termen de comparaţie *Dicţionarul explicativ al limbii române* (Bucureşti, 1975, Editura Academiei) la care colaborează şi Mircea Seche. Acolo întâlnim următoarea explicaţie pentru cuvântul *basm:* „BASM, = basme, s.n, 1. Naraţiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale, care simbolizează forţele binelui şi ale răului în lupta pentru şi împotriva fericirii omului. Expr. (Fam.) A se face de basm – a se face de râs. 2. Născocire, minciună, scornitură. – din sl. *basni".*

[1] Mircea Seche, *op. cit.,* p. 25

[2] Sextil Puşcariu, *B.P. Hasdeu ca lingvist,* Academia Română. Memoriile Secţiunii literare, Seria III, tomul 45, Mem., 6, p.7

Atât. Remarcabilă este organizarea materialului, exprimarea economicoasă şi la obiect, totul ireproşabil. Dar prea puţin în comparaţie cu textul lui Hasdeu, chiar şi pentru partea strict lexicografică. Nu se poate reproşa nimic autorilor *Dicţionarului* din 1975. Ei au realizat o lucrare perfectă, cu un mecanism bine pus la punct, sintetizând o amplă experienţă de la nivelul ştiinţei contemporane, dar răspunzând unui singur scop; *Etymologicum* se angajase mai multor sarcini deodată.

Să-l ascultăm şi pe Hasdeu. Să vedem cum aplică propria-i concepţie lexicografică chiar la cuvântul *basm.* „Ramura cea mai importantă din istoria poporană a oricărei naţiuni, *basmul* pentru români în parte este cel mai bogat izvor de credinţe sau noţiuni mitologice şi de date lingvistice, astfel că *Etymologicum Magnum Romaniae* e dator a da acestui cuvânt un loc de onoare cu totul excepţional, cu atât mai vârtos că originea şi natura *basmului* sunt până acum nişte enigme, pe care ştiinţa contemporană, în loc de a le limpezi, le-a întunecat şi mai mult prin fel de fel de teorii subiective: ba teoria cea solară a lui Max Müller, ba teoria cea meteorologică a lui Adalbert Kuhn, ba teoria cea de migraţiune din India a lui Benfey, ba teoria cea animistică a lui Tylor, ba câte altele, toate aproape deopotrivă de false” [1].

Iată cum se explică întinderea excepţională a spaţiului acordat cuvântului basm, cu riscul dezechilibrării armoniei construcţiei, a rigorii matematice în ce priveşte volumul de informaţie, aşa cum, pe bună dreptate, observa Mircea Seche. Este vorba de un dicţionar *istoric,* dar şi *poporan,* direcţii înscrise în titlul lucrării şi remarcate cu entuziasm de către unul din marii contemporanii ai lui Hasdeu[2], Dim. A. Sturdza, în Raportul de prezentare a *Etymologicum-ului* la Academie. Aşa se

[1] B.P. Hasdeu, *Etymologicum,*III, col. 2596
[2] B.P. Hasdeu, *op. cit.,* II, p. III

explică şi marea abundenţă de texte folclorice, ca şi interesul ştiinţific faţă de ele.

De altfel, cine citeşte cu grijă *Etymologicum* observă că nu numai cuvântul *basm* prilejuieşte probleme variate de natură istorico-poporană. Articolul *Apă* este tratat pe spaţiul a 40 de coloane şi constituie cel mai bun studiu folcloric publicat la noi pe această temă. Pentru a ne face doar o vagă impresie despre varietatea şi cantitatea de texte orale (întrucât sursele informative depăşesc sfera folclorului), prezentăm următoarea statistică: Hasdeu s-a folosit de 23 de legende şi superstiţii, 9 bocete, 86 de proverbe, 11 ghicitori, apoi fragmente de doină (61 de versuri), baladă (32 versuri), colindă (12 versuri), blesteme (5 versuri), scaloian (6 versuri), recitative de copii (7 versuri), satire (8 versuri) şi jocuri păpuşăreşti (7 versuri). Textele sunt selectate din colecţiile publicate deja, din propria-i culegere realizată cu ajutorul chestionarelor, din fondul oral latin, neolatin şi grecesc. Acelaşi interes folcloristic, mitologic, etnografic a fost acordat şi altor termeni existenţi în *Etymologicum,* ca: *Adam, An, Andrei, Arap-Alb, Balaur, Baba-Novac, Ban, Barbă-Cot, Băiet, Bădică* etc.

Hasdeu ne mai atrage atenţia asupra unui lucru care n-a fost observat suficient până în prezent. El nu elaborează numai un dicţionar istorico-poporan, ci şi un concept al ştiinţelor vremii în legătură cu fenomenele culturii; de aici lungile şi adesea competentele digresiuni ştiinţifice. Modul său propriu de existenţă era polemica, astfel că mai fiecare teorie, concepţie, etimologie, document de arhivă erau întâmpinate critic. *Etymologicum* pune cultura română, privită în mişcare istorică, în dialog cu ştiinţele timpului, verificate şi corectate cu îndrăzneală de autor.

Într-o vreme când se succedau un număr impresionant de teorii despre originea şi natura basmului, era firesc ca Hasdeu să-şi spună părerea. Le enumeră, cum s-a văzut din citatul

prezentat şi le elimină dintr-o singură frază, fără a aduce motivări. În schimb, propune o teorie nouă care avea să fie adesea semnalată de folcloriști, nu şi discutată mai pe larg. Este vorba despre originea basmului în stările onirice ale omului. Substanţa basmului ar fi similară ca structură cu aceea a visului ori a somnului. Deşi identificările pe care le încearcă nu sunt destul de plauzibile, el a observat însă că basmul ca text constituie o realitate proprie. În timpul narării, provoacă stări psihice speciale. Delimitarea timpului corespunzător realităţii basmului şi „starea de veghe" se face prin formulele iniţiale şi finale, cărora autorul le recunoaşte un mare rol formativ. „Deşteptându-se din vis, omul se simte de îndată în realitatea vegherii, care-l face să nu mai fie pe deplin sigur de realitatea somnului; tot aşa isprăvind *basmul,* pe care-l povestise cu cea mai vie credinţă în cele spuse, omul tocmai atunci vede că lumea în care petrecuse nu se prea potriveşte cu lumea la care se deşteaptă, şi transiţiunea de la o stare la cealaltă se manifestă printr-o glumă, printr-o păcăleală, printr-un scepticism aparent, care nu este decât un fel de ciocnire momentană între cele două stări, fără ca prin aceasta să se sguduie credinţa cea statornică a poporului în adevărul basmului" [1].

Basmul are o funcţie catarctică, ne-ar spuse Hasdeu în pasajul citat. Întrucât el reprezintă „literatura visului", prin narare provoacă stări psihice şi reprezentări similare cu cele din timpul somnului. Mişcările emoţionale provocate nu sunt total anulate, ci se resimt vag şi după deşteptare, adică după terminarea textului (basm ori vis). Hasdeu îi are în vedere îndeosebi pe copii şi pe oamenii primitivi, la care trăirile (în sensul lui Vico) sunt extrem de vii şi de puternice. Basmul continuă să dirijeze stările psihice ale timpului vegherii. Locul său s-ar afla, potrivit sugestiilor lui Hasdeu, în planul psihologiei

[1] B.P. Hasdeu, *op. cit.,* III, col. 2637

abisale şi este provocat (adică narat) pentru delectare, dar şi pentru rosturi formative, ar spune Blaga, în sensul refacerii energiilor spiritului.

Din păcate, Hasdeu n-a dezvoltat aceste idei care vor găsi o mare adeziune abia în perioada interbelică, prin partizanii psihanalizei. Ca adept al etnopsihologiei, adesea putând să dea replici chiar şi lui Wundt, a întrezărit, însă, posibilitatea unei asemenea abordări teoretice a basmului, fapt demn de reţinut şi pentru folcloristica modernă.

Pe de altă parte, teoria despre originea onirică a basmului a rămas totdeauna pentru folcloriştii noştri o simplă curiozitate. A şocat punctul de plecare al discuţiei şi anume conceptul de *Traumorgan* al lui Arthur Schopenhauer. Într-adevăr, acea împărţire anatomică, un organism care controlează acţiunile omului din timpul stării de veghe şi altul specializat pentru timpul somnului, nu a putut fi niciodată verificată nici pe cale speculativă şi nici de către psihologia experimentală contemporană. Dar acesta este doar un fapt secundar. Deşi s-a folosit de un termen neadecvat, Hasdeu a înţeles, destul de vag într-adevăr, dar înaintea psihanalizei, că psihicul uman are o structură dublă, conştient-inconştient, că aceste compartimente acţionează relativ independent şi că nu se anulează, ci se completează. Freudismul ar adăuga: colaborează în vederea definirii personalităţii umane.

Pentru a ilustra mecanismul funcţionării *Traumorganului,* Hasdeu reproduce în întregime un „scurt basm" (precizează el, cu intenţia de a-l ironiza pe Pittré, care propunea o împărţire artificială a speciilor literare), *Sufletul,* din colecţia lui P. Ispirescu. Este vorba de doi prieteni, muncitori şi peregrini, nevoiţi să poposească peste noapte într-o pădure. Unul dintre ei adoarme repede. (Intră în funcţiune organismul stării de somn şi înregistrează într-o manieră proprie reacţiile omului eliberat de conştiinţă). Celălalt nu poate adormi. El observă cu mirare un porumbel alb zburând deasupra prietenului cufundat în somn.

Porumbelul părea că-i face semne. Se ia după dânsul. Porumbelul intră într-o căpăţână de cal, curăţată de ploi şi dă semne de veselie. Ajung la o movilă înaltă unde pasărea se ascunde într-o crăpătură. Iese în scurtă vreme şi se întoarce la locul unde dormea omul rămas în pădure, se aşează pe fruntea acestuia şi dispare într-un chip misterios.

Când se trezeşte, omul îşi povesteşte visul, cuprins de oarecare jenă, ca şi cum ar dori să confirme ideea lui Hasdeu potrivit căreia cel ce se deşteaptă la realitatea vegherii nu mai este *sigur* de realitatea visului. Dar tot Hasdeu ţine să precizeze: „Ceea ce visează omul poate să se adeverească în starea-i de veghe, după cum s-a adeverit chiupul cel cu galbeni din crăpătura movilei; visurile dară, oricât de ciudate în aparenţă, pot fi crezute, pot fi ceea ce Vergiliu numea *vera somnia*, pot descoperi ceea ce nu se vede sau nu se ştie, şi tot aşa el crede în basme, pe cari la noi şi pretutindeni – le începe mai totdeauna prin afirmativul «fost-a fost»". Precizare cu atât mai utilă pentru susţinerea demonstraţiei în maniera lui Hasdeu, cu cât cel care s-a detaşat a prezentat cu totul altă variantă decât cea „văzută" de prietenul său. El susţine că nu pasărea, de care nu avea ştiinţă, ci el însuşi s-a deplasat prin pădure şi a intrat nu într-o căpăţână de cal, ci într-un palat, ca apoi să descopere o comoară. Visul devine o schiţă de scenariu pe care oamenii o tălmăcesc: cei doi găsesc într-adevăr în pădure un „chiup" cu galbeni.

În literatura noastră folclorică sunt multe basme care folosesc motivul visului ca proiect al acţiunii eroului. E cunoscută categoria de naraţiuni despre bătrânul împărat care şi-a pierdut vederile, dar care visează că şi le poate recăpăta dacă unul dintre feciorii săi îi va aduce de peste nouă ţări o pasăre măiastră. Pe noi ne interesează mai puţin dacă eroii cred sau nu că tot ce visează omul se adevereşte. Interesează aici alt aspect al problemei şi anume perspectiva din care poate fi cercetată proza folclorică. Basmul selectat de Hasdeu cuprinde

simboluri frecvente în visuri, putând da naştere la diferite interpretări: *pasărea, castelul, aurul, capul de cal*. Psihanaliza, ca şi psiho-critica modernă au dezvoltat o întreagă literatură consacrată depistării arhetipurilor din culturile tradiţionale. Basmul *Sufletul* pare o demonstraţie asupra modului cum funcţionează mecanismele psihicului. Eroul rămas în stare de veghe nu face altceva, în replicile date prietenului său după nararea visului, decât să tălmăcească simbolurile, fără să aibă nici cele mai vagi noţiuni de psihanaliză, cum este şi firesc, dată fiind cultura lui orală. Dar tocmai ea l-a învăţat să se supună comandamentelor visului, adică să transfere în plan conştient reprezentările fabricate de *Traumorgan,* sub pretextul că ceea ce se petrece în vis se adevereşte. Însuşi Hasdeu avea aceeaşi convingere, iar faptul nu trebuie să ne mire. Alături de explicaţia obiectivă, şi anume profunda lui cultură, interesul recunoscut pentru etnopsihologie, există şi alta de ordin subiectiv: articolul a fost scris după moartea Iuliei.

Dar, spre deosebire de teoriile arhetipale actuale aflate în succesiunea freudismului, care îşi propun să lămurească, pe baza unui vast material etnologic, semnificaţiile originare ale simbolurilor, modul în care se organizează în familii, tipologii, serii ierarhice, eroul din basmul lui Ispirescu îşi aminteşte foarte vag de elementele destinate să jaloneze sensul naraţiunii. Putem vorbi chiar de o alunecare de sens. El a răstălmăcit basmul din perspectiva intereselor strict cotidiene, proprii mentalităţii săteşti, obsedată de probleme economice. Sensurile primare ale arhetipurilor cu valoare iniţiatică nu l-au preocupat. Dacă omul tradiţiei crede în „realitatea" basmului, dacă Hasdeu s-a gândit la similitudinea dintre textul visului şi al naraţiunii, nici unul nici altul nu au sesizat raportul dintre simboluri *(pasăre, cal, movilă, aur),* faptul că ele fac parte dintr-o familie unitară de arhetipuri. *Pasărea, calul* şi *focul* sunt sinonime, au caracter sepulcral, adesea substituindu-se de la o naraţiune la

alta sau chiar în acelaşi text, ca în basmul *Sufletul.* În balada *Corbea, pasărea (corbul,* ca şi la Gruia) cedează locul *calului,* după ce a îndeplinit rolul de mesager al morţii. El trăieşte în subterane şi, când trebuie să-l salveze pe stăpânul său, zboară peste ziduri. În basme, caii au aripi tocmai pentru a-şi însuşi mai bine atributele pasării-suflet. „Ştim că principala funcţie a calului, ne spune Propp, era aceea de intermediar între două împărăţii distincte. El este cel care îl duce pe erou în împărăţia de peste nouă ţări şi nouă mări, iar în credinţele religioase duce adeseori pe cel mort în împărăţia morţilor (...). Focul juca un rol identic. În miturile din America, Africa, Oceania şi Siberia, eroul pleca în cer numai cu ajutorul focului, fără a fi vehiculat de vreun animal oarecare. Să menţionăm câteva exemple. La Iakuţi: «A săpat apoi o groapă de şapte stânjeni măsuraţi; a făcut acolo un foc după ce a tăiat şapte copaci mari. S-a ridicat apoi în zbor spre locul de sus în chip de şoim tânăr».

Aşadar, eroul face un foc mare pentru a se putea ridica la cer. Cel mai interesant este faptul că, procedând astfel, el se transformă într-o pasăre, ceea ce ne dovedeşte că străvechile imagini zoomorfe nu sunt încă uitate”[1].

Însuşi somnul este un simulacru al morţii, movila – un substitut al mormântului, aurul – un revers al focului. De la realitatea morţii la cea a somnului şi apoi a vegherii, s-a produs o mare şi spectaculoasă alunecare de funcţie şi de sens. Întreaga naraţiune din colecţia lui Ispirescu este construită pe schema „nu... ci”. Nu somn, convertibil în realitatea vegherii, ci moarte; nu pasăre, ci sufletul celui care şi-a părăsit corpul în pădure; nu cap de cal, ci castel (aici simbolul este răsturnat: ceea ce trebuie să apară în realitatea vegherii s-a substituit în corespondentul său din realitatea somnului); nu măgură, ci tumul sau mormânt; nu

[1] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 215

aur, ci foc. De altfel, naratorul ne prezintă un pasaj extrem de ilustrativ în legătură cu ultimele două elemente, aurul şi focul: „Apoi mi-am luat inima în dinţi şi am zis: fie ce-o fi; şi am ridicat capacul; când colo, ce să vezi? jăratec. Am băgat prin buzunări, am luat în căciulă, am luat cât am putut să duc, dar nici pomeneală nu era să se golească chiupul. Şi nişte bani, numai de aur; şi strălucea de-ţi lua ochii" [1]. Referindu-se la dubletul *foc-aur,* Gilbert Durand spune, pornind de la o idee a lui George Dumézil, că „aurul e o substanţă ambivalentă, principiu al bogăţiilor, ca şi cauză a nenorocirilor. Comoara e proprietate a zeităţilor Vanus, e legată de îngropare şi înmormântare, pentru a asigura confort şi bogăţie pe lumea cealaltă"[2]. Iată şi una dintre originile metaforei: ea se naşte în urma unui proces de substituire a termenilor aflaţi în aceeaşi familie semantică şi trimiţând la realităţi precise. Omul spune *jeratec,* dar înţelege *aur;* spune *somn*, dar are în vedere o realitate corelativă.

Hasdeu a înţeles foarte bine acest joc de cuvinte, datorat celor două tipuri de organisme care le fabrică. Este un aspect al invenţiei artistice, bazat pe procese etnopsihologice privind imagistica şi formalizarea limbajului poetic al basmului. „Stările psihice, spune autorul *Etymologicum-ului,* ale oamenilor primitivi, ca şi ale copilului în genere, fiind puţine si aproape de aceleaşi variaţiuni sau aceleaşi asociaţiuni de idei, *visurile* lor – fie la indieni, fie la hotentoţi, la japonezi, la zelandeji, la oricine – s-ar putea restrânge la un număr foarte mărginit de norme comune identice, pe care etnologii ar trebui să le adune şi să le grupeze, ceea ce nu s-a făcut până acuma. Iată de ce şi basmele se aseamănă într-un mod atât de uimitor la neamurile cele mai diverse, chiar atunci când şi acolo unde e absolut peste putinţă de

[1] B.P. Hasdeu, *Etymologicum,* III, col. 2610
[2] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Bucureşti, Editura Univers, 1977, p.329

a admite vreo umbră de împrumut de la neam la neam; şi iată de ce, în acelaşi timp, totalitatea *basmelor*, fie ele indoeuropene, fie turanice, fie africane, fie americane sau australiene, se pot restrânge la un număr de norme comune identice”[1].

Aceste probleme sunt discutate la capitolul „fondul basmului”, a cărui origine se află în sistemul de credinţe şi de stări psihice. Considerându-l sistem identic pentru orice cultură tradiţională, autorul emite o exagerare, întrucât anulează ideea de specific naţional, existând în stare latentă, la nivelul cel mai de jos al psihicului etnic. Afirmaţia lui Hasdeu, cu punct de plecare în cercetarea etnopsihologică a lui Wundt, avea să fie corectată, tot printr-o exagerare, de teoria psihologiei abisale a lui Lucian Blaga.

Evident, stările psihice la primitivi îndeosebi şi la copii sunt taxinomice, cum au dovedit-o cercetările ulterioare (şcoala folcloristică finlandeză, arhetipologia contemporană, psihologia experimentală etc.), dar nu şi uniforme. Hasdeu era atât de convins de identitatea şi de forţa lor formativă în planul poeticului, încât l-a pus pe G. Litzica să cerceteze tipologia lui Hahn, reducând-o la un număr de numai 28 de prototipuri. Încercarea respectivă, care se mărgineşte la concentrarea naraţiunilor în nişte scheme, adesea de nerecunoscut, constituie doar o demonstraţie şi nu un fapt ştiinţific real. Autorul, însă, bazat pe teoria reducţiei formelor active la primitivi, a fost convins de posibilitatea clasificării prozei populare, faptul putând fi înţeles ca o prefaţă la cercetările ulterioare, efectuate pe o scară mai întinsă şi cu metode de lucru superioare.

Tipologia lui Hasdeu este deficitară pentru că el a aplicat aici, în calitate de etnopsiholog, metoda reducţiei din lingvistică. O aplică şi la filologie, cum singur recunoaşte, când analizează, cu titlu ilustrativ, balada *Cucul şi turturica*. El încearcă, în acest din

[1] B.P. Hasdeu, *Etymologicum,* III, col. 2614

urmă caz, să descopere un fel de *Urballade*. Aceeaşi intenţie a avut-o şi în privinţa basmului.

Dar schemele tipologice îngheţate, aşa cum le-a văzut Hasdeu, se află în corelaţie cu aşa-zisele „locuţiuni metaforice". Acestea fac parte din „forma" basmului şi sunt variabile. Împreună cu formulele (iniţiale, mediane, finale), locuţiunile metaforice individualizează naraţiunea din punctul de vedere al expresiei verbale şi al specificului naţional, cum avea să observe şi Mihai Eminescu: „Tezaurul comun de poveşti şi anecdote al poporului e mare în aparenţă, dar totuşi se sleieşte într-un număr oarecare de prototipuri. Aproape toate basmele noastre populare, câte sunt strânse, câte nu, se reaflă sau în germene sau întregi în Scandinavia, în Germania, în alte locuri. O seamă de poveşti din ale lui Păcală se află în basmele lui Andersen şi-n alte colecţii. Ceea ce e original, e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se-mbracă ele, sunt modificaţiunile locale, potrivit cu spiritul şi cu datinile noastre"[1].

La capitolul „forma basmului", Hasdeu abordează textul din perspectiva literarului. El a fost totdeauna convins că folclorul trebuie cercetat sub dublu aspect: ca fond (adică baza culturală tipic poporană) şi ca formă (elementele variabile din ţesătura operei). Formulele (iniţiale, mediane, finale) au rolul de a structura materia epică în ansamblu. Această observaţie a fost corectată în bibliografia românească de specialitate, cel puţin până la şcoala structuralistă. Într-un cuvânt, Hasdeu este primul stilistician al basmului românesc. Un autor modern, Nicolae Roşianu, avea să scrie o teză de doctorat, din perspectiva şcolii formaliste ruse, urmărind regimul funcţional al formulelor din basmele româneşti în comparaţie cu cele slave, turco-tătare şi vest-europene. Organizându-şi lucrarea în funcţie de cele trei

[1] Mihai Eminescu, *Opere,* I, Ediţie îngrijită de Ion Creţu, Bucureşti, 1938, p. 526-527

tipuri de formule remarcate de autorul *Etymologicum-ului,* Nicolae Roşianu, fără a-l cita pe Hasdeu, constata că împărţirea stereotipiilor în cele trei clase, obişnuită în folcloristica generală, „nu poate suscita nici un fel de obiecţii” [1].

Locuţiunile metaforice nu i se par lui Hasdeu elemente poetice şablonizate. Ele nu sunt îngrădite de un registru limitat de stări psihice, ca în cazul formelor tipologice identificate de C. Litzica şi nici nu trebuie să marcheze începutul ori sfârşitul basmului, deci să se rezume doar la două poziţii stilistice distincte în cazul textului. Locuţiunile metaforice nu au nici o restricţie în frază. Cu cât circulaţia lor este mai intensă, cu atât se afirmă basmul ca artă a cuvântului. Valoarea sa poetică ar sta în circulaţia formelor metaforice şi idiomatice. De aceea l-a îndemnat pe D. Valaori să completeze statistica realizată de Urban Jarnik, amplificând-o, operaţie cu totul diferită de cea a lui C. Litzica, tocmai pentru că *tipurile* sunt reductibile, în timp ce locuţiunile sunt variabile.

În realitate, şi locuţiunile sunt limitate ca realităţi verbale, întrucât au ajuns la un anumit grad de formalizare. Artistul le foloseşte ca pe nişte prefabricate, de aceea nu se bucură de o libertate absolută. Statistica lui Valaori poate fi îmbogăţită cu prilejul apariţiei altor colecţii. Oricât de mare ar fi numărul locuţiunilor metaforice, artistul trebuie să aleagă din ce tradiţia îi oferă. Alegerea nu este sinonimă cu invenţia. Prima noţiune se întemeiază pe ideea de libertate relativă în creaţie, fenomen specific artei anonime; a doua are la bază libertatea absolută, proprie scriitorului de tip urban. Problema originalităţii unui basm românesc în comparaţie cu altul străin, din aceeaşi familie tipologică,nu trebuie căutată în circulaţia stereotipiilor la nivelul frazei, ci în ansamblul materialului lexical pus în ecuaţia gândirii.

Dacă teza reducţiei stărilor psihice, foarte la modă în psihologia secolului trecut, de la Wundt la Ribot, l-a făcut pe

[1] Nicolae Roşianu, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p.17

Hasdeu să găsească o corelaţie directă în planul tipologiei basmului, celălalt aspect al gândirii sale etnopsihologice, şi anume identitatea reacţiilor afective la un individ sau la un popor, i-a relevat posibilitatea plurigenezei acestei specii narative. Lăsând la o parte asocierea vis-basm, prea stringentă la autorul dicţionarului, să reţinem ideea; „Toţi oamenii, cei inculţi încă mai viu decât ceilalţi, au visat, visează şi vor visa până la sfârşitul pământului: de aceea şi basmul nu s-a născut într-o epocă sau într-o ţară oarecare, ci pretutindenea s-a născut odată cu naşterea omenirii”[1]. El are din nou prilejul să respingă teoriile extremiste citate la începutul articolului despre basm şi să propună o perspectivă mai realistă, acceptabilă şi astăzi: orice popor, indiferent de situarea lui geografică sau de nivelul cultural, poate fi destul de înzestrat pentru a inventa un fond de basme, întâmplător asemănătoare cu ale altora. Firește, paralel există şi împrumuturi.

Totdeauna Hasdeu a fost atras mai curând de gândirea luministă a lui Vico şi mai puţin de cea a Fraţilor Grimm. La filozoful italian, găsea confirmarea propriilor sale păreri privind disponibilitatea culturală şi artistică a popoarelor în faza lor naturală de existenţă. Înlăturarea teoriilor înguste, unilaterale, pe alocuri naţionaliste, era nu numai un deziderat ştiinţific, dar şi politic, autorul îmbinând peste tot aceste două coordonate ale muncii sale de cercetare. Este vorba de localizarea spaţială a basmului. Când i se părea că între basm şi vis există un „perfect paralelism”, că primul reprezintă „literatura” celui de al doilea, asemenea mitului în raport cu ritul (Mircea Eliade), Hasdeu făcea afirmaţii imposibil de acceptat: „Nu se poate găsi un singur element al *basmului,* care să nu-şi aibă obârşia în vis” [2]. Nici Freud nu şi-a permis formulări atât de categorice. În cartea

[1] B.P. Hasdeu, *Etymologicum,* III, col. 2613-2614
[2] B.P. Hasdeu, *op. cit.,* III, col. 2613

despre interpretarea viselor, el remarcă „numeroase analogii care există între viaţa visului şi tulburările psihologice de toate felurile care pot fi observate în starea de veghe” [1]. Analogiile sunt la nivelul simbolurilor. Freud extrage elemente disparate, aşa cum circulă ele în materia visului, şi le supune analizei, adică încearcă să motiveze penetraţia de elemente din starea de veghe în cea a somnului, exact invers ca la Hasdeu. Autorul teoriei subconştientului semnalează asemănări, raporturi directe, logice între lumea obiectelor şi psihicul uman, dar mai cu seamă raporturi ilogice. Astfel, el insistă asupra caracterului manifest şi latent al visului. În funcţie de aceste două aspecte (de conţinut, adică raportul între logic şi ilogic), împarte visul în trei categorii: în prima, nu există nici o deosebire între manifest şi latent. În acest caz, „visurile sunt clare şi rezonabile”, părând a fi „împrumutate direct din stările noastre afective conştiente”[2]. Ele nu interesează psihanaliza, întrucât nu produc nici un efect frapant asupra imaginaţiei noastre şi pot fi uşor descifrate. În schimb, a doua şi, mai ales, a treia categorie a visului constituie obiectul cercetării, latentul şi manifestul nefiind armonice.

Teoria lui Hasdeu despre onirismul prozei fantastice plasează basmul *Sufletul,* din colecţia lui Petre Ispirescu, în prima categorie de visuri stabilită de Sigmund Freud. Este şi motivul pentru care autorul *Etymologicum-ului* nu încearcă analize mai adâncite. El rămâne la constatarea „asemănărilor” şi la semnalarea confirmării, în realitatea stării de veghe, a previziunilor din *vis-basm.* Nu este exclus să-şi fi întărit convingerile nu numai în urma lecturii lui Schopenhauer (faţă de care avea rezerve, după cum însuşi mărturiseşte), dar şi după aprofundarea textelor orale, inclusiv basmul în discuţie. Este

[1] Sigmund Freud, *Le réve et son interprétation,* Paris, Gallimard, 1925, p. 16
[2] Sigmund Freud, *op. cit.,* p. 38

ştiut că gândirea orală a dezvoltat şi ea, independent de Freud, o „ştiinţă" proprie a viselor.

Basmul *Sufletul* poate susţine ideea de „asemănare" (şi atâta tot) între „ştiinţa viselor", elaborată în oralitate, şi cea a lui Freud, numai în ceea ce priveşte partea aplicativă a problemei, efectele naratului pe de o parte şi discursul *psihiatrului,* pe de alta, adresat *bolnavului.* Ambele forme de activitate intelectivă echilibrează stările afective. Se confirmă teoria despre funcţia catarctică a artei, întrezărită încă de Aristotel.

În schimb, basmul ca fapt literar l-a preocupat şi în altă parte a articolului din dicţionar. Este vorba de capitolul unde stabileşte individualitatea literară a basmului în comparaţie cu cea a romanului. În această privinţă, este greu să-i mai aducem corectări autorului. „În literatura poporană basmul ocupă întocmai acelaşi loc ca romanul în literatura cea cultă"[1]. Sau: „Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc."[2]. Ultimul citat aparţine, de fapt, lui G. Călinescu. Este extraordinară intuiţia lui Hasdeu în înţelegerea dinamicii folclorului şi a relaţiilor sale cu formele literare. La drept vorbind, nici nu se poate preciza foarte exact ce credit trebuie atribuit unuia sau altuia dintre cei doi autori (iar faptul este, oricum, în favoarea lui Hasdeu). Şi unul şi altul privesc specia în totalitate. Ca „gen vast", basmul este, într-adevăr, şi mitologie, şi etică, şi ştiinţă. Hasdeu merge însă mult mai departe. Punând în discuţie problema valorii reprezentării şi a veridicităţii, el ajunge la concluzii de mare interes nu numai pentru folcloristică, dar şi pentru teoria literaturii. Dar nu vrem să depăşim prea mult sfera preocupărilor noastre.

---

[1] B.P. Hasdeu, *op. cit.,* III, col. 2602

[2] G. Călinescu, *Estetica basmului,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 9

2. Artur Gorovei: o concepţie folcloristică de recuperat

Este mult mai comod să demonstrezi că Artur Gorovei nu a avut o concepţie folcloristică riguros structurată teoretic, opinie ce pare a fi bine stabilită printre cercetători. Mai totdeauna discuţiile de specialitate au relevat noi şi noi argumente în acest sens: când privim înapoi, către altă vârstă a ştiinţei, avem adesea impresia că însăşi calitatea se transformă în contrariul ei. Desigur, orice tentativă îndrăzneaţă în procesul de cunoaştere este însoţită şi de înfrângeri, fenomen firesc al dialecticii, însă multe dintre formele manifeste din viaţa ştiinţei devin latente, adică intră în bagajul *obişnuit* de informaţie. Astfel, cercetătorul grăbit se poate rătăci în jocul fata-morganic dintre *manifest,* care-l trimite către polul discontinuităţii în dinamica unei discipline, şi *latent,* care îl menţine mereu pe axa viguroasă a continuităţii ei.

Un exemplu elocvent de astfel de formare şi transformare îl constituie etnopsihologia lui Wundt. Concepută ca expresie a sufletului popoarelor transfigurat în artă, viaţă şi voinţă, ea devine la Hasdeu istorie incifrată în documente de arhivă sau în *cuvente din bătrâni,* iar la Ovid Densusianu, *grai* şi *suflet,* domenii corelate ale dialectologiei şi ale filologiei. Şi Artur Gorovei, şi cercetătorii contemporani identifică elemente etnopsihologice în creaţia populară. Directorul „Şezătorii" o făcea îndeosebi când dorea să diferenţieze creaţiile autentice de obârşie rurală, de contrafacerile datorate profesioniştilor ţigani. Folcloriştii contemporani invocă factorul etnopsihologic în corelaţie cu grupurile sociale şi cu oralitatea tradiţiei. O lucrare mai recentă poartă titlul semnificativ: *Psihologia factorului muzical* [1], iar Traian Herseni descoperea, în fondul de datini, material

[1] Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980, 304 p.

documentar pentru fundamentarea unui capitol de ştiinţă a psihologiei generale [1].

Dar să ne oprim un moment asupra aspectului negativ al problemei anunţate mai sus, cum că Artur Gorovei nu deţinea vreo concepţie folcloristică. Argumente posibile, în parte indiscutabile, ar fi următoarele: 1) Artur Gorovei nu a elaborat studii ample în care să explice statutul folcloristicii în raport cu disciplinele înrudite, categoriile şi principiile teoretico-practice specifice, destinate s-o diferenţieze în plan epistemic şi să valorifice, din punctul de vedere al cunoaşterii, anumite aspecte ale *culturii tradiţionale.* Cele câteva note (cu prilejul unor culegeri de texte), recenzii de cărţi (îndeosebi în cadrul rubricii *Cronica,* din „Şezătoarea" ultimilor ani), chiar broşura *Noţiuni de folclor,* se disting, în general, prin formulări cunoscute din alţi autori. Într-o lucrare pe tema orientărilor folcloristice româneşti, directorul „Şezătorii" nu ar avea loc; 2) Autorul *Descântecelor românilor* a întemeiat o revistă de materiale folclorice, inedită ca profil, dar fără program orientativ şi fără instructaje detaliate privind culegerea textelor. Astăzi, când cunoaştem perseverenţa lui Ovid Densusianu şi a lui Ion Muşlea în acest domeniu, meticulozitatea practică a lui Ion Diaconu ori a echipelor Gusti, omisiunile semnalate nu-l pun într-o lumină favorabilă pe şeful mişcării de la 1900; 3) Colaboratorii săi erau cărturari modeşti, preoţi şi învăţători de ţară. Lipsindu-le pregătirea de specialitate, ei transformau munca de culegere, singura de care erau capabili, într-o amplă şi impresionantă acţiune patriotică. Intenţiile erau bune, dar ştiinţa nu avea prea mult de câştigat de pe urma lor. Un exemplu: când cineva ar vrea să înscrie pe hartă materialele publicate în „Şezătoarea" sau să realizeze o situaţie globală a categoriilor de depozitari, ambele operaţii ar rămâne incomplete,

[1] Traian Herseni, *Cultura psihologică românească* (cap. *Psihologia poporană*), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, 261 p.

întrucât, în multe cazuri, lipsesc datele necesare; de altfel, elementare. Când se hotărăşte să publice, începând cu numărul al treilea, „bucăţi întocmai aşa cum se rostesc în popor, pentru a se putea studia deosebirile dialectale în diferite localităţi” [1], indicaţiile de ordin fonetic sunt extrem de sumare; 4) Artur Gorovei a fost avocat de profesie. În gândirea comună a folcloriştilor, ar însemna că el nu dispunea de o pregătire corespunzătoare de specialitate: studiul filologic. O asemenea înţelegere simplistă nici măcar nu mai trebuie combătută. De altfel, îi stă împotrivă însăşi creaţia folcloristică a autorului. Dirijarea culegerii prin „Şezătoarea”, elaborarea unor studii monografice fundamentale pentru bibliografia de specialitate *(Descântecele românilor, Ouăle de paşti),* a unor tipologii remarcabile, unice şi astăzi *(Cimiliturile românilor, Credinţi şi superstiţii),* precum şi participarea competentă la diverse dialoguri folcloristice internaţionale (colaborări la reviste de prestigiu, participări la congrese, schimburi de informaţie), îndreptăţesc marea faimă ştiinţifică a fostului avocat din Fălticeni.

Totuşi, una peste alta, despre el se spune, şi nu fără temei (cum se va vedea), că se înscrie în orientarea tradiţionalistă a folcloristicii. Este vorba de un *tradiţionalism în variantă românească,* având ca program valorificarea culturii rurale îndătinate, în maniera preconizată de mişcarea haretistă. De aici concluzia, prea grăbită, că activitatea de culegere a textelor orale aparţine unei etape depăşite din istoria disciplinei, motiv pentru care nu ar mai trebui luată în consideraţie. Dacă mai adăugăm că s-a situat în fruntea unei categorii modeste de intelectuali, fără pregătirea necesară de specialitate, apare în evidenţă, ni se spune, amatorismul reprezentat de „Şezătoarea” în general. De aceea unii folclorişti prea zeloşi nu recomandă utilizarea

[1] „Şezătoarea”, 1892 (Anul I), nr. 3, p. 86

materialelor din „Șezătoarea”, deşi apelează fără rezerve la monografiile lui Artur Gorovei, scăpându-le din vedere că multe din capitole au apărut mai întâi în celebra publicaţie din Fălticeni. Însuşi Ovid Densusianu, neobosit adversar al tradiţionalismului şi al amatorismului, descoperă, în „Șezătoarea”, modele estetice de cântece populare, atunci când alcătuieşte antologia sa, *Flori alese.* Sunt situaţii paradoxale, cel puţin, care ne fac să pledăm pentru o înţelegere mai realistă a epocii folcloristului din Fălticeni. Iată de ce dorim să ne oprim asupra aspectelor care lămuresc în chip pozitiv că Artur Gorovei deţinea o concepţie folcloristică fermă, că ea s-a făcut simţită încă de la înfiinţarea revistei, reuşind, astfel, să înscrie, etapă de etapă, remarcabile contribuţii în domeniul disciplinei.

Mai sunt necesare următoarele precizări preliminare. Orice ştiinţă este o construcţie spirituală colectivă, în sensul că la elaborarea şi evoluţia ei îşi aduc contribuţia mai multe serii de specialişti, fiecare cu o parte mai mică sau mai mare de originalitate. Într-o fază incipientă, sunt invitate pe cale spontan-intuitivă concepţii şi principii care vor constitui A.B.C.-ul teoretico-metodologic al disciplinei respective. La un moment dat, cineva are revelaţia că s-a născut o nouă ştiinţă, despre care se vorbise până atunci în maniera domnului Dandin. Se propun programatic termeni definitorii, principii metodologice, norme precise, după care materia abordată pare că se comportă şi se justifică în viaţa spirituală. Specialiştii capătă conştiinţa că activează într-un domeniu de un anume profil, dovedesc mai multă siguranţă în utilizarea aparatului terminologic, se delimitează cu fermitate faţă de materiile înrudite.

Procesul acesta de geneză poate fi urmărit pe plan folcloristic, iar schiţarea lui ni se pare plină de interes pentru însuşi destinul ştiinţific al lui Artur Gorovei. Botezul ştiinţei ce ne preocupă se datorează unui arheolog, Ambroise Merton, dorind să separe, prin terminologie, două domenii diferite: *arheologia*

istorică de *arheologia culturală.* Cuvântul *folklor,* inventat de el, a rămas pentru totdeauna în limbajul ştiinţific. Alt englez, Andrew Lang, devine autoritate în materie încercând să explice, într-un mod controversabil astăzi, statutul special al faptelor de folclor în sistemul culturii contemporane. Ca mod de gândire, nu se deosebeşte prea mult de înaintaşul său: atât obiectele culturii materiale (de care se ocupă arheologul), cât şi faptele culturii spirituale (ce constituie domeniul folcloristului) sunt *supravieţuiri* din trecutul îndepărtat. Se deosebesc doar prin localizarea lor: primele se află tăinuite în pământ, celelalte în conştiinţa întunecată şi simplă a omului de la ţară. Ambele categorii de materiale pot fi scoase la iveală şi studiate pentru cunoaşterea omului primitiv, nu şi a celui contemporan.

Aceste sumare principii teoretice ce stau la baza unui celebru volum de antropologie culturală au determinat prima mare orientare în domeniul folcloristicii, ca disciplină de sine stătătoare, cunoscută sub numele de *tradiţionalism.* Mai toate culturile europene nu acceptau, atunci, în discuţiile de specialitate cuvântul *folclor,* din motive lipsite astăzi de importanţă; în schimb, îl adoptau pe sinonimul *tradiţie.* Acesta trebuia să precizeze, în manieră engleză, sensul de *ştiinţă (folklore)* al antropologiei culturale, spre deosebire de formula limitativă a romanticilor, *literatură populară,* sau de mult prea cuprinzătorul *etnopsihologie,* pus în circulaţie mai înainte de Wundt. Când, în 1913, Paul Sébillot, cel care fondase la Paris, înaintea „Şezătorii”, „*Revue de traditions populaires*”, îşi sintetiza ideile folcloristice într-un manual de specialitate, el apela la autoritatea ştiinţifică a lui A. Lang pentru a susţine sinonimia semantică dintre *folclor* şi *tradiţie.* Era o tendinţă nemărturisită de desnaţionalizare a şcolii franceze. Cum fenomenul se petrecea simultan pe aproape tot cuprinsul Europei, inclusiv la noi, folcloristica îşi însuşea încet, dar sigur dimensiunea universalităţii,

adică valoarea necesară unei ştiinţe pentru a avea dreptul să se numească astfel.

În acest context problematic, al constituirii tradiţionalismului în folcloristică, se contura personalitatea ştiinţifică a lui Artur Gorovei. Ideile sale erau ale epocii şi nu trebuie să-i cerem mai mult. Acelaşi lucru se poate spune despre oricare alt mare folclorist de la 1900. A-i pretinde cuiva originalitate absolută, cel puţin în cadrul disciplinei ce ne interesează, şi a încerca să-i valorizezi activitatea de cercetare numai dintr-o asemenea perspectivă, înseamnă ori să faci *tabula rasa,* ori să identifici atâtea concepţii câte personalităţi au reuşit să se producă. Filozofia şi poezia dau impresia de universuri structurate în sine. În aceste cazuri este vorba de sisteme ori de viziuni ontologice. Citabile sunt sistemul raţionalist al lui René Descartes, criticismul kantian, intuiţionismul lui H. Bergson, viziunea heideggeriană asupra fiinţei umane, eminescianismul de tip *memento mori,* mioritismul ca expresie a destinului tragic.

Dar filozofía şi ştiinţa sunt domenii corelate ale cunoaşterii şi nu identice. Prima (includem şi poezia, indiferent de capacitatea ei de generalizare) are un caracter speculativ şi premonitor. Ea se poate abate de la cunoaşterea strict obiectivă pentru pura gimnastică a gândului, după cum prescrie adevăruri apriorice cercetării concrete. Cealaltă are permanent tendinţa de obiectivare a cunoaşterii, prin orientarea predominantă spre empirie. Obiectivarea motivează generalizarea informaţiei la nivelul uneia şi aceleiaşi vârste a ştiinţei. Se poate vorbi cel mult de personalităţi care deschid anumite căi cercetării: Darwin, Freud, Husserl, F. de Saussure. Cu timpul, se produc mutaţii de accent teoretic şi de metodă, în cadrul uneia şi aceleiaşi discipline, astfel că biologia, privită în totalitate, începe să nu se mai confunde cu darwinismul, ci să-l depăşească; nici psihanaliza nu mai înseamnă acelaşi lucru cu freudismul. Dacă Moritz Geiger se afirmă în domeniul fenomenologiei, nu putem să-i contestăm

originalitatea pentru că are precursori în acest domeniu. El şi-a însuşit idei husserliene, dovedind aptitudini speculative în domenii inedite, de pildă în cel al esteticii tragicului.

Suntem obligaţi, deci, să formulăm cu mare prudenţă întrebarea (întâlnită, de altfel, la tot pasul): care este concepţia filozofică/ştiinţifică a cutărui autor?, înţelegând prin *concepţie* atitudinea conceptualizată faţă de mediul socio-cosmic, ce implică, totodată, un sistem corespunzător de tehnici şi procedee metodologice. Un filozof, spune S. Mehedinţi, referindu-se la Titu Maiorescu, este „un cugetător capabil mai întâi să facă sinteza gândirii omeneşti, coordonând pe cât se poate rezultatele ştiinţelor particulare, şi având atâta respect faţă de această trudnică sinteză, încât să facă din adevărul ştiinţei, temelia vieţii atât pentru sine, cât şi pentru cei din sfera vieţii sale”[1]. Criticul Junimii reprezintă o etapă distinctă din istoria spiritualităţii noastre, dar şi un model de cugetător pentru generaţiile care l-au urmat. Nu a elaborat un sistem filozofic propriu, în accepţia consacrată acestui termen, de originalitate absolută, tip Kant ori Hegel, însă a selectat din gândirea europeană un set de idei de înaltă valoare ştiinţifică, organizându-le într-un ansamblu armonios pentru a le aşeza la temelia culturii noastre moderne. Tocmai în această operă de *aplicaţie* stă profunda originalitate a lui T. Maiorescu. Dacă nu şi-a propus să se afirme în chip personal în direcţie speculativă, împotriva intenţiilor de tinereţe, în schimb a devenit unul dintre cei mai interesanţi autori de filozofie practică. Nu întâmplător i s-a spus „profesorul profesorilor”.

Mutatis mutandis, aproximativ în acelaşi sens se poate vorbi şi despre Artur Gorovei. Încă de la începuturile activităţii sale folcloristice, odată cu înfiinţarea revistei „Şezătoarea”, dispunea de o pregătire teoretică remarcabilă. Avea 28 de ani în

[1] S. Mehedinţi, *Din viaţa lui Maiorescu*, Bucureşti, 1941, p. 1

1892, vârstă propice marilor împliniri pentru un tânăr ambiţios şi cultivat. Discuţiile literare din cadrul Cercului Beldiceanu l-au încurajat, cu siguranţă, în proiectele sale privind întemeierea unei reviste de folclor (deocamdată, în colaborare cu Elena Sevastos). În acelaşi timp, se vedea stimulat şi în direcţia cunoaşterii mişcării folcloristice din ţară. Era în spiritul vremii ca oamenii de cultură să facă din folcloristică un fel de a doua specializare, din aceeaşi dorinţă patriotică, intrată în tradiţie, de a integra în propria lor activitate scriitoricească ori de cercetare formele de gândire ale strămoşilor plugari şi păstori. Aşa se face că, alături de filologi cu pregătire superioară, asemenea lui Al. Lambrior, de scriitori de provenienţă rurală, ca G. Coşbuc şi Ion Slavici, îşi dovedeau competenţa folcloristică personalităţi foarte diverse ca pregătire profesională: istorici (N. Densusianu), ziarişti (Ionescu-Gion), preoţi (S. FI. Marian), jurişti (Julius Zanne), unii impunându-se cu studii fundamentale în epoca de constituire a disciplinei ca ştiinţă de sine stătătoare.

Pe de altă parte, lui Artur Gorovei nu-i scăpa nici mişcarea folcloristică internaţională. Informaţia ştiinţifică se realiza în condiţii destul de bune, fapt explicabil într-o perioadă de intensificare a contactelor culturale cu Apusul Europei, îndeosebi după războiul din 1877, când România se bucura de un binemeritat prestigiu politic pe plan internaţional. Intelectualitatea nu se mai afla la prima generaţie în ce priveşte ucenicia în şcolile şi bibliotecile străine, căpătând, cu timpul, mai multă îndrăzneală în exersarea spiritului critic şi încredere de sine. Prin Junimea, se experimenta de câteva decenii un model cultural de mare valoare formativă, ce sintetiza, într-un corp armonios, cele mai productive idei ale timpului. Venise vremea ca intelectualii români să discute problemele culturii cu colegii lor străini, de la egal la egal. Însuşi Maiorescu dăduse un strălucit exemplu în această privinţă, prin prodigioasa sa activitate. Deşi foarte tânăr, când încă se afla la Berlin (1851), atrăgea atenţia lumii muzicale

asupra fenomenului Wagner (în orice caz, în consens cu amplele studii de mai târziu ale lui Nietzsche). Şi tot el a iniţiat răspândirea ideilor schopenhaueriene în Franţa, îndemnându-l pe prietenul său Zizin Cantacuzino să traducă *Lumea ca voinţă şi reprezentare* în limba lui Descartes. În prelegerile de filozofie ţinute la Universitatea din Bucureşti, Maiorescu supunea unui examen critic competent şi sever operele unor gânditori de prestigiu ca Aug. Comte ori H. Spencer.

Această tendinţă generală spre universalizare a existenţei noastre în planul culturii l-a câştigat cu siguranţă şi pe Artur Gorovei. Lăsăm la o parte intenţia sa de a întemeia o revistă de tip european. El era familiarizat cu cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, româneşti ori străine, ceea ce i-a permis de timpuriu să susţină un amplu dialog, de o elevată ţinută ştiinţifică, cu corifei ai folcloristicii europene şi americane, şefi de reviste, autori de studii celebre, organizatori de societăţi şi de întruniri pe teme profesionale. Integrarea în circuitul ştiinţific internaţional e susţinută şi de interesul aproape constant, fie pentru recenzarea lucrărilor nou apărute peste hotare şi primite la redacţie, fie pentru redactarea periodică a unei bibliografii de specialitate, prima de acest gen în literatura noastră. Ea însumează un mare număr de titluri, variate ca tematică şi a constituit unul dintre izvoarele informative de bază pentru colectivul care a alcătuit, sub conducerea lui Adrian Fochi, monumentala bibliografie românească a etnografiei şi folclorului.

Hotărât lucru, ţinând seama de vârsta ştiinţei la care ne referim, Artur Gorovei nu a fost nici *amator* în practica cercetării terenului şi nici *începător* în studiul teoretic al folclorului. Când la 1892, făcea să apară „Şezătoarea", el stăpânea o anume concepţie folcloristică, bine structurată şi adopta procedee de culegere obişnuite vremii, adică prin informatori şi chestionare, după cum încerca şi unele

experienţa care prefaţau metodologiile moderne din epoca interbelică. Pe scurt, concepţia folcloristică a lui Artur Gorovei era aceea a *tradiţionalismului european,* la care aderase în deplină cunoştinţă de cauză. El selecta modelul francez, pentru că i se părea mai puţin rigid ori extremist, dar se arăta la fel de receptiv şi faţă de alte şcoli folcloristice de orientare *tradiţionalistă,* specifice vremii, îndeosebi cea italiană şi cea germană.

Problema principală în definirea concepţiei sale nu este identificarea vreunei originalităţi absolute (ceea ce, cum am văzut, nu i se poate pretinde nici lui A. Lang, nici lui Paul Sébillot), ci *dacă* şi *în ce măsură* folcloristul din Fălticeni transformă tradiţionalismul universal într-o variantă românească. În legătură cu aceasta, indicăm următoarele puncte de reper:

1. Încă din primul an al „Şezătorii", începând cu numărul al V-lea (din iunie,1892), directorul revistei traducea din limba franceză şi tipărea cunoscutul *Chestionar pentru tradiţiuni populare* al lui Paul Sébillot, fondatorul cunoscutei „Revue de traditions populaires", care cuprindea următoarele mari secţiuni: *Lumea fizică, Lumea supranaturală, Omul şi viaţa omenească.* Intenţia autorului român era să indice colaboratorilor săi din mediile săteşti repertoriul de materiale ce trebuiau culese şi totodată să realizeze o clasificare necesară orientării cercetătorilor mai puţin familiarizaţi cu terenul. *Chestionarul...* a mai fost publicat, ulterior, şi în broşură separată, iar când a redactat *indicele tematic* şi de *motive* al revistei, Gorovei a apelat din nou la el, dovadă că l-a considerat permanent un prim şi util instrument de lucru. Traducătorul a ţinut să precizeze că nu a respectat întru totul textul originar. El a operat adaptări în funcţie de specificul culturii noastre orale, dar şi în raport cu propria-i convingere privind accepţiunea cuvântului folclor. Astfel, *Chestionarul...,* în varianta Gorovei, este o traducere, dar şi o creaţie.

2. Pentru Sébillot, termenul *tradiţie* cuprindea o foarte largă sferă semantică. El se referea, de pildă, la *meteorologie,* la *arheologie,* la *meşteşuguri, grupuri etnice, cântece, basme, jocuri,* deci la un complex literaro-artistico-etnografic. Folcloristica franceză, în perioada ei tradiţionalistă, îngloba întregul sistem al culturii străvechi. Abia în 1913, când publica manualul său de folclor, Paul Sébillot s-a gândit să separe *literatura orală* de *etnografia tradiţională. Literatura orală* este, după autorul francez, partea tradiţiei „manifestată prin cuvânt sau cântec şi sub aceste forme ea se prezintă la grupurile de sălbatici ca şi în ţările civilizate, în mediile rurale, de obicei analfabete”[1]. Ea a precedat literatura scrisă, fiind condiţionată de gradul de cultură al unei comunităţi date. Putem deduce din aceste afirmaţii că ştiinţa de carte modifică modalităţile de invenţie şi de comunicare, cu alte cuvinte pune sub semnul întrebării însăşi existenţa creaţiei orale. Cât priveşte *etnografia tradiţională,* nu poate fi perfect delimitată de literatura orală, căreia îi asigură aspectul material al existenţei sale, sau de *etnografia propriu-zisă,* datorită numeroaselor teme comune de cercetare.

Discuţiile pe tema delimitărilor au continuat multă vreme şi, la drept vorbind, nici astăzi nu se poate spune că s-a ajuns la un consens unanim. Faptul se explică prin complexitatea fenomenelor din sfera umanului. Spre deosebire de cele din domeniul naturii, ele pot avea, după caz, o pluralitate de determinări, în speţă psihosociale. Ca urmare, valorizarea lor în planul ştiinţelor întâmpină dificultăţi serioase pentru că subiectul care efectuează cercetarea, dat fiind că supune analizei un material din propria sa existenţă (omul, în diferitele sale forme de manifestare), nu se poate obiectiva la modul absolut, ca atunci când studiază fenomene pur naturale. Aceeaşi dificultate a

[1] Paul Sébillot, *Le Folklore. Littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, 1913, p. 6

delimitărilor o întâmpină şi van Gennep: „Se observă că domeniul folclorului îmbrăţişează, în zilele noastre, mai multe ramuri care ating studiul literaturii şi al lingvisticii, studiul muzicii ca şi cel al artei decorative. Prin urmare, frontierele folclorului nu sunt totdeauna trase foarte exact”[1]. În funcţie de interesele cercetării, unul şi acelaşi element de cultură, crede şi Romulus Vuia, în aceeaşi perioadă interbelică, poate adera într-o măsură mai mică ori mai mare fie la etnografic, fie la folcloric. De aceea, ne sfătuieşte cercetătorul român, „va trebui să facem distincţie între folclor în sens mai larg şi folclor în sens mai restrâns.

Folclorul în sens mai restrâns cuprinde capitolele: credinţe, superstiţii, obiceiuri şi literatură populară. În acest sens, folclorul e o ramură a etnografiei.

În sens mai larg, după cum am văzut, folclorul cuprinde şi studiul civilizaţiei materiale, şi în acest caz are acelaşi domeniu cu etnografia” [2].

Se poate recunoaşte o tendinţă de predominare a etnografiei, deocamdată într-o formă moderată. La autorii francezi, situaţia se explică prin intenţia lor firească de pozitivare a cercetărilor, adică de a circumscrie faptele spirituale în cadre materiale socio-etnografice determinante. Impulsul creator de cultură şi de civilizaţie avându-şi o bază unică, în tradiţie, formele proliferate, oricât de variate ar fi ele, trebuie raportate riguros, în gândirea franceză, la sfera naturalului. Era deci justificată, pentru ei, includerea, sub emblema *folclor* (Sébillot scrie *Folklore,* respectând aspectul grafic de origine), a unor forme strict etnografice (casă, ocupaţie, grup etnic), sau a altora care, cu timpul, vor constitui ramuri de sine stătătoare ale folcloristicii

[1] Arnold van Gennep, *Le Folklore,* Paris, 1924, p. 19-20

[2] Romulus Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor. Definiţie şi domeniu,* în vol. *Studii de etnografie şi folclor.* Ediţie îngrijită de Mihai Pop şi Ioan Serb. Prefaţă de Mihai Pop. Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 31

(muzica, dansul, arta populară). Această orientare raţionalist-deterministă aplicată folclorului a permis definirea gândirii tradiţionale ca o manifestare în sine şi pentru sine. Folcloristica îşi jalona mai bine domeniul, realiza deschideri către etnografie şi etnolingvistică, dar rămânea izolată de ştiinţele ce aveau ca obiect de studiu cultura savantă. Chiar şi atunci când Arnold van Gennep semnalează existenţa unor elemente ale oralităţii în mediile urbane, nu încearcă valorizarea acestora din punctul de vedere al gândirii moderne de tip cărturăresc. Iată esenţa tradiţionalismului francez şi în general european în folcloristică. Rezultă nu numai din formele de etichetare („*Revue de traditions populaires,*" *folkore* etc.), din sistemele de clasificare *(Lumea fizică, Lumea subpământeană,* etc.), ci, înainte de toate, din izolarea tranşantă a culturii tradiţionale de orice altă formă posibilă de manifestare a spiritului uman. La baza acestei concepţii tradiţionaliste, stă teza, în parte îndreptăţită, potrivit căreia folclorul reprezintă o fază îndepărtată din istoria culturală a omului analfabet, lipsit de şansa supravieţuirii în societăţile industrializate. În realitate, folclorul capătă o nouă vârstă, tocmai *în* şi *pentru* mediile urbanizate. El încetează de a mai fi o *creaţie vie,* un *produs în marş*[1]*,* cum spunea Iorga, dar devine un *bun de consum* [2], generalizat la întreaga scară a societăţii moderne.

Pentru Gorovei, termenul *tradiţie* avea o accepţiune mult mai nuanţată. Încă din 1892, deci mult înaintea apariţiei tratatului de *folkore* al lui Sébillot, îşi fixase deja unele aspecte semantice ale conceptului. El nu a dezvoltat o teorie în acest sens, cum Maiorescu nu a elaborat o filozofie pragmatică. Părerile lui Gorovei, în afară de unele note şi comentarii, pot fi deduse,

[1] N. Iorga, *La littérature populaire sourcede la haute littérature,* în *Mercure de France,* 1925 (15 avril), Tome CLXXIX (36e Année), no. 664, p. 294

[2] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", 1971 (Tomul 16), nr. 5

pentru prima perioadă a activităţii folcloristice, înainte de 1900, din *atitudinea* (înţelegând prin aceasta *clasificare* şi *terminologie*) faţă de materialele publicate în revistă. „Şezătoarea" avea, la apariţie, subtitlul: *Revistă pentru literatură şi tradiţiuni populare.* Ce înţelegea directorul prin *literatură* rezultă din rubricarea textelor pe genuri şi specii: *cântece, poezii, basme, proverbe, doine, bocete, descântece* etc. Acestea amintesc de clasificarea lui Hasdeu în cele trei genuri: *poetic, aforistic* şi *narativ,* din scurta prefaţă intitulată *Literatura populară,* la volumul lui I. C. Fundescu, *Basme, oraţii, păcălituri şi ghicitori* (Bucureşti, 1875), în care autorul definea succint fiecare specie artistică în parte. El avea să revină pe larg în cursurile de filologie comparată, arătând că toate cele trei genuri corespund vârstelor fundamentale ale omului şi, respectiv, ale omenirii: *copilăria, maturitatea* şi *bătrâneţea.* „Cugetarea, simţirea, întreaga fire a omului se modifică prin vârstă" [1], argumentează autorul, inspirat de teoria stadialităţii, elaborată de G. Vico. Că *doina* ar fi o specie reprezentativă pentru omul matur, iar *balada* pentru bătrân, nu se poate susţine cu nici o dovadă. Sub acest aspect, citarea luministului italian nu a fost fructuoasă. Ea trebuie reţinută pe un plan mai general al folcloristicii şi culturii române. La 1875, ideile romantice şi cam fanteziste ale lui Vico erau uitate chiar şi în patria lor. În schimb, la noi, continuă să circule în virtutea unor tradiţii patruzecioptiste, pentru că *stadialitatea* includea în mod necesar creaţia orală în sistemul civilizaţiei citadine. *Bătrân* este nu numai *unchеşul sfătos,* dar şi orăşeanul cu anumite predispoziţii pentru anumite tipuri de artă, pe care le adaugă fondului moştenit pe linie filogenetică.

[1] B.P. Hasdeu, *Prelegeri de etnopsihologie,* în vol. *Studii de folclor,* Ediţie îngrijită şi note de Nicolae Bot. Prefaţă de Ovidiu Bârlea. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 145

De reţinut apoi că Hasdeu, în clasificarea amintită, se arată preocupat de aspectele poetice ale folclorului: „În etno-psihologie intră ca părţi integrante: literatura populară, arta sau estetica şi obiceiurile, care toate deopotrivă exprimă cugetarea naţională. În starea actuală a etnopsihologiei e imposibil a trata fiecare din aceste ramuri îndeosebi, căci ştiinţa etnopsihologică e încă în faşe. Ce e dar de făcut? Vom alege din cele trei ramuri pe aceea care în mai mare parte întruneşte elementele celorlalte două, adică literatura populară. Ce nu se cuprinde din estetică şi etică în literatură? Vedem că nunta şi moartea posedă o literatură întreagă (oraţii, cântece de nuntă, bocete). În privinţa naşterii poporul e mai puţin literar. Obiceiurile medicale sunt în strînsă legătură cu descântecele. Cele sărbătoreşti cu colindele, vicleimul etc. Aşadar, aproape fiecare datină poporană e însoţită de o formulă mai scurtă ori mai lungă, care aparţine literaturii populare – *une formulette* –, cum s-ar zice; deci etica intră mai toată în literatură. Trecem la estetică, care de asemenea se cuprinde în mare parte în literatura populară. Muzica, ca element de viaţă estetică, se răspândeşte prin cântece în literatura populară. Astfel literatura, cuprinzând estetica şi etica, vom studia pe dânsa, profitând la fiecare ocazie de luminile lingvisticii. În acest mod vom studia aproximativ întreaga filologie comparativă”[1]. Şi mai departe: „În scurt deci, literatura poporană este şi nu poate fi altfel decât poetică” [2].

Am selectat un fragment mai lung pentru că el ilustrează, în mare parte, experienţa teoretică şi metodologică a lui B. P. Hasdeu din anii deplinei maturităţi ştiinţifice. Pentru cercetările de etnopsihologie şi de filologie comparată, el apela la formele poetice, întrucât, aşa cum avea să demonstreze în schiţa etimologică a cuvântului *a scăpa/ manta,* ele sintetizează în

[1] B. P. Hasdeu, *lucr. cit.,* p. 141-142
[2] B. P. Hasdeu, *lucr. cit.,* p. 144

expresie sensibilă întreaga viaţă istorică a rostirii. Cuvântul izolat, din vorbirea curentă, i se părea amorf, lipsit de semnificaţie, pentru că nu-l convingea de gradul lui de implicare în sistemul limbii. Actul poetic (colectiv şi istoric), şi nu al vorbirii (individual şi efemer) incifrează, generaţie după generaţie, eforturile spirituale ale marii colectivităţi etnice. Ideea apare şi în aricolele antilatinizante ale lui Maiorescu[1]. Cum Hasdeu, asemenea patruzecioptiştilor şi junimiştilor, studia creaţia orală prin analogie cu cea scrisă, era firesc să pună în evidenţă conceptul de *literatură populară,* cu genurile şi speciile ce o caracterizează.

Artur Gorovei a rămas consecvent clasificării propuse de Hasdeu, firește, fără teoria mai puţin convingătoare a vârstelor. Chiar şi după ce „Şezătoarea" se subintitula: *Revistă de folclor,* el continua să utilizeze aceeaşi clasificare în baza criteriului genurilor şi speciilor, contribuind, astfel, la generalizarea terminologiei de specialitate, pe terenul folclorului. În 1925, retipărea, în „Şezătoarea", *Prelegerile de etnopsihologie* ale lui B. P. Hasdeu, apărute cu ani în urmă într-o revistă obscură *(*„Doina", 1892). Cum devenise inaccesibil specialiştilor şi îndeosebi colaboratorilor săi, folcloristul din Fălticeni considera că studiul lui Hasdeu încă mai putea constitui un reper orientativ. Era vremea când, după război, etnopsihologia dădea semne de renaştere, prin raportarea faptelor de vorbire la fenomene psihosociale, în maniera lui, F. de Saussure ori A. Meillet. Scopul directorului „Şezătorii" era să arate că, şi în acest domeniu, exista deja o tradiţie pe teren românesc.

Prin cea de a doua formulă, *tradiţie populară,* aflată în subtitlul „Şezătorii" din 1892, Artur Gorovei se deosebeşte şi de Hasdeu, şi de Paul Sébillot. Primul a văzut în tradiţie un fenomen

[1] Titu Maiorescu, *Neologismele,* în *Critice,* II, (1866—1907), Ediţie completă, Bucureşti, Minerva, p. 181 şi urm.

de natură etică. De aceea, cum mărturisește, nu a recomandat-o pentru studiile de filologie comparată, fiind și prematur. Ea nici nu poate oferi materie concretă în acest sens. Pentru autorul francez, poeticul însuși (literatura populară) este *tradiție* de același grad cu *eticul.* Diferă doar circumstanțele concrete ale formelor de manifestare. Gorovei nu a definit termenul *tradiție.* Însă, din clasificarea materialelor din sumarul *revistei,* deducem că nu dorea să-l apropie forțat de *literatura populară.*

Tradițiile, dacă ar fi să-i desluşim gândurile, sunt diferitele categorii ale culturii care reglementează comportamentele oamenilor în anumite împrejurări familiale ori sociale, cum ar fi *credințele* și *superstițiile* din corpusul publicat de autorul însuși. *Tradiții* mai pot fi considerate anumite narațiuni despre personaje, întâmplări și locuri, transmise prin viu grai. Ca să se nască, au nevoie de un pretext istoric, de aceea se confundă adesea cu legendele locale. În chestionare, întrebarea destinată să le identifice este formulată în termenii: „Ce tradiții există în legătură cu întemeierea satului, cu venirea tătarilor, cu arestarea lui Vasile cel Mare?" etc. Întâmplarea poate fi poetizată. În acest caz, interesează forma verbalizată sau cântată, având rolul hotărâtor în denumirea speciei și în integrarea ei în sfera conceptului. Acestea ar fi exemple de *tradiție* vizând direct anumite compartimente ale folclorului, nefixate în forme literare bine definite. În mod convențional, valoarea termenului poate fi extinsă. Și astăzi se vorbește despre *satul tradițional,* pentru a fi distins de cel contemporan, aflat sub sfera de influență a orașului.

3. Artur Gorovei, care a teoretizat puțin, dar a creat cea mai puternică mișcare folcloristică de la noi, a transformat *tradiționalismul* folcloristic de tip european într-o variantă românească. A fost favorizat în această direcție și de unele realități culturale specifice. Mai întâi, este vorba de atitudinea entuziastă a intelectualității române din totdeauna față de

literatura populară. Comparată cu cea scrisă, ea a fost adesea, cum bine se ştie, recomandată ca model artistic. În valorizarea ei, erau aplicate criterii ale esteticii generale, nu diferenţiate, minimalizatoare. Astfel, literatura orală şi cea scrisă făceau parte, deopotrivă, din marea familie a artei. Apoi, satul românesc, spre deosebire de cel apusean, încă avea un anume ascendent cultural şi moral faţă de oraş. În opoziţia care părea că se născuse între cele două tipuri de unităţi socio-culturale („oraşul care ucide", satul „miracol românesc" etc.), tradiţionaliştii moderaţi ca Spiru Haret, Mihail Sadoveanu, Artur Gorovei nu se gândeau la eliminarea vreuneia, ci la descoperirea unui *modus vivendi,* pentru integrarea amândurora în marele organism al ţării. Nu întâmplător volumaşul *Noţiuni de folclor* a fost recenzat favorabil de colaboratorii lui Gusti[1]. Activitatea publicistică la „Răvaşul poporului", stimularea colaboratorilor pentru elaborarea monografiilor rurale, tălmăcirea legilor ţării în limbaj accesibil marelui public de la sate ilustrează încercările de sprijinire a integrării ţărănimii în sistemul vieţii moderne.

Ca revers, oraşul trebuia să stea sub influenţa morală a satului până la maturizarea sa deplină, preluând din tradiţie elementele necesare existenţei sale în modernitate. Astfel, spre deosebire de ţările apusene unde tradiţia avea şi are un caracter *pasiv* în raport cu cultura contemporană, trezind, cel mult, interesul cercetătorilor pasionaţi de relicte, la noi se dovedea a fi încă activă, modelatoare în planul conştiinţei etnice şi al culturii în general. Satul a creat-o, oraşul i-a prelungit existenţa în timp, dimensionând-o şi integrând-o în sistemul său de gândire, care reprezintă o sinteză între tradiţie si inovaţie. Sentimentul de *datorie* al colaboratorilor lui Gorovei faţă de datină avea deci la bază justificări multiple: politice, culturale, artistice şi

[1] *Sociologie românească*, I, 1936, p. 20, p. 44

ştiinţifice. Ei salvau de la pieire o parte din milenara avere naţională, o puneau în circulaţie pe calea tiparului, pentru delectarea estetică a diverselor categorii de cititori. Totodată, o puneau la dispoziţia cercetătorilor, ca materie de studiu, iar creatorilor le indicau modele artistice. Între poetul neştiutor de carte şi cel cult se realiza o comunitate de destin, aceea de a turna „în forme nouă limba veche şi înţeleaptă". În acest context spiritual favorabil satului, Petrea Creţu Şolcan se înfăţişa la Ateneul Român pentru a se face cunoscut publicului bucureştean prin cântecele sale. Literaţii de elită, orăşeni, firește, îl tratau ca pe unul de-al lor.

4. Trebuie făcută distincţia între *tradiţie* şi *tradiţionalism,* invenţii lexicale culte, ale căror sensuri nu au rămas neschimbate în decursul timpului. Nicolae Bălcescu plasa *tradiţia* printre izvoarele documentare ale istoricului, alături de poezie şi de basme, în bine cunoscuta perspectivă a gândirii lui Vico: „Popoarele întâi cântă..." [1]. Generaţia de la 1900, cea care se revendica de la „Dacia literară" si de la „Convorbiri", înclina să acorde cuvântului *tradiţie* şi o valoare simbolică. El desemna o specie ori un grup de categorii folclorice (Nicolae Densusianu, Artur Gorovei), ca şi un mod de existenţă a textelor orale în general (N. Iorga). Cu timpul, a început să însemne orice formă istoricizată de gândire, extinzându-se şi asupra culturii savante. Se vorbeşte astfel, de multă vreme, despre *tradiţia scrisului,* a colaborării ştiinţifice într-un anumit domeniu, a mişcării ideologice, a conflictelor sociale etc.. Numai contextul exprimării mai decide astăzi dacă termenul *tradiţie* se referă sau nu la formele folclorului. De obicei, se află în corelaţie cu *inovaţie.* Să reţinem şi o precizare terminologică în acest sens, datorată lui Ovid Densusianu: „Între tradiţie şi spiritul inovărilor ştiinţifice

[1] Nicolae Bălcescu, *Monografii istorice.* Publicate de Vasile V. Haneş, Bucureşti, 1936, p. 21

trebuie să stabilim o armonie, să recunoaştem ce poate fi acordat fiecăruia. Interpretând tradiţia ca o bună sfătuitoare, am stimula alte gânduri, nu lenea, mandarinismul comod. Înţelegem iarăşi inovările care pleacă din schimbări ce se impun viziunii, acelei inovări fericite, revelatoare de adevăruri" [1].

Termenul *tradiţionalism* face parte din zestrea literară şi polemică a moderniştilor, îndeosebi a lui Eugen Lovinescu. Criticul vedea în programele sămănătoriste şi poporaniste (pe care le punea adesea pe acelaşi plan) o oroare ideologică, întrucât ele ar schematiza opoziţia dintre sat şi oraş; totodată, un anacronism estetic, pentru că ar limita spiritul poetic la un număr de modele folclorice şi la stilul de viaţă rudimentară al omului de la ţară. În această accepţiune, termenul îi era necunoscut lui Gorovei. De altfel, nici nu-l foloseşte. Pe el îl preocupa, ca om de ştiinţă, conservarea folclorului în publicaţii şi arhive, ca şi valorificarea sub diferite forme, ceea ce nu excludea moderni-zarea culturii.

5. Remarcabilă este apoi mobilitatea gândirii lui Artur Gorovei în sensul adaptării şi modelării ei în funcţie de interesele cercetării. A debutat în folcloristică destul de modest, ca unul dintre *întemeietorii* revistei „Şezătoarea", alături de anonimii N. Vasiliu, G. Pavelescu, T. Daniilescu, M. Lupescu, dar i-a asigurat acesteia o ţinută redacţională cu totul inedită şi absolut utilă momentului, atrăgând de partea sa colaboratori din lumea satelor, preoţi, învăţători şi entuziaşti simpatizanţi din cea a oraşelor, oameni de cultură, scriitori şi cercetători. A înţeles apoi destul de repede, înaintea lui Paul Sébillot, că termenul emblematic *tradiţie* este prea limitativ; de aceea l-a înlocuit cu *folclor,* într-o vreme când la noi era aproape

[1] Ovid Densusianu, *Aspecte ale poeziei populare române,* Curs ţinut în anul 1925-1926 la Facultatea de filosofie şi litere din Bucureşti (Filologie romanică). Editat de St. Chirculescu (prelegerea I), p. 3

necunoscut, iar francezii îl repudiau. Începînd cu nr. 6 (Anul I, 1892), revista poartă titlul „Şezătoarea", fără formula de inspiraţie franceză: *Revistă pentru literatură şi tradiţiuni populare.* A mai revenit, cu intermitenţe, la titulatura iniţială, ca în 1902 Gorovei să se hotărască pentru; „Şezătoarea. Revistă de folclor". De altfel, încă din 1892, recenzând o lucrare a lui Eugen Monsieur, formula una dintre primele definiţii ale *folclorului,* deci într-o vreme când colegii săi italieni ori francezi recomandau insistent eliminarea lui din limbajul ştiinţific (dată fiind provenienţa engleză).

Împotriva obiceiurilor îndătinate şi sfătuit în această privinţă, publica materiale culese nu numai în forme literarizate, dar şi în scriere dialectală, făcând utilă publicaţia pe care o conducea mai multor categorii de lectori, diferiţi ca profesiune. În sfîrşit, după război, a sesizat noile sarcini ale cercetării, devenind un emul al lor. Pledează, în acest sens, printre altele, schimburile de scrisori cu Ovid Densusianu, Ion Diaconu, Ion Muşlea, R. Vuia. Culegerea trebuia să urmărească, în noua orientare a lui Gorovei şi în consens cu autorii amintiţi, obiective precise: completarea repertoriului de motive, abordarea unor noi zone geografice, atragerea colaboratorilor cu pregătire filologică. Revista încetează să mai fie, în cea de a doua serie, o publicaţie numai de texte folclorice. Ea face să apară din ce în ce mai multe studii de specialitate, ceea ce duce la modificarea atitudinii lectorilor: se înmulţesc colaborările celor de la oraş, se transformă în simpatizanţi cărturarii săteşti. Tot după război a adăugat folclorului de provenienţă rurală şi textele realizate în mediile urbane. Era o idee nouă pentru Arnold van Gennep şi Ovid Densusianu, cei mai reprezentativi folclorişti europeni la acea dată, însă cunoscută de fostul avocat încă din 1892, prin *Prelegerile de etnopsihologie,* publicate în anul apariţiei „Şezătorii". Este adevărat că Artur Gorovei nu a acordat prea mare însemnătate textelor folclorice create sub

influența orașului. Este un merit, și nu o înțelegere îngustă: materialele contemporane, datorită caracterului lor amalgamat și adesea dubios, intră în sfera de preocupări a folcloristului, dar și a sociologului. E un punct de vedere care începe a fi însușit din ce în ce mai ferm de cercetarea actuală.

SUMAR

Notă ediție • **5**

Prefață polemică • 7

Capitolul I. – DISCIPLINE • 11
1. Etnologie: concept și metodă • 11
Dialectologie folclorică • 21
Poetici românești în general și poetici folclorice în special • 54
Problema apriorismului în folclor • 70

Capitolul II. – CONCEPTE ȘI MOTIVE • 80
1. *Le merveilleux* în tradiția orală • 80
2. Trei ipostaze poetice ale mării • 100
3. Cuvântul *român* în colecțiile de folclor • 137
4. Mitul mioritic • 150

Capitolul III – RELAȚIA ORALITATE-SCRIERE • 165
1. „Steluța" lui Alecsandri • 165
2. Stilul unei narațiuni: *Povestea lui Harap-Alb* • 175
3. Mihai Eminescu: încercare de identificare
a unor structuri • 205
a) Melancolie (205)*; b) Moartea formei* (218)*; c) Călin Nebunul* (248)
4. Prototipuri folclorice
în romanul *Șarpele* de Mircea Eliade • 253

Capitolul IV – SECVENȚE ISTORICE • 264
1. B.P. Hasdeu despre basm • 264
2. Artur Gorovei: o concepție folcloristică de recuperat • 283